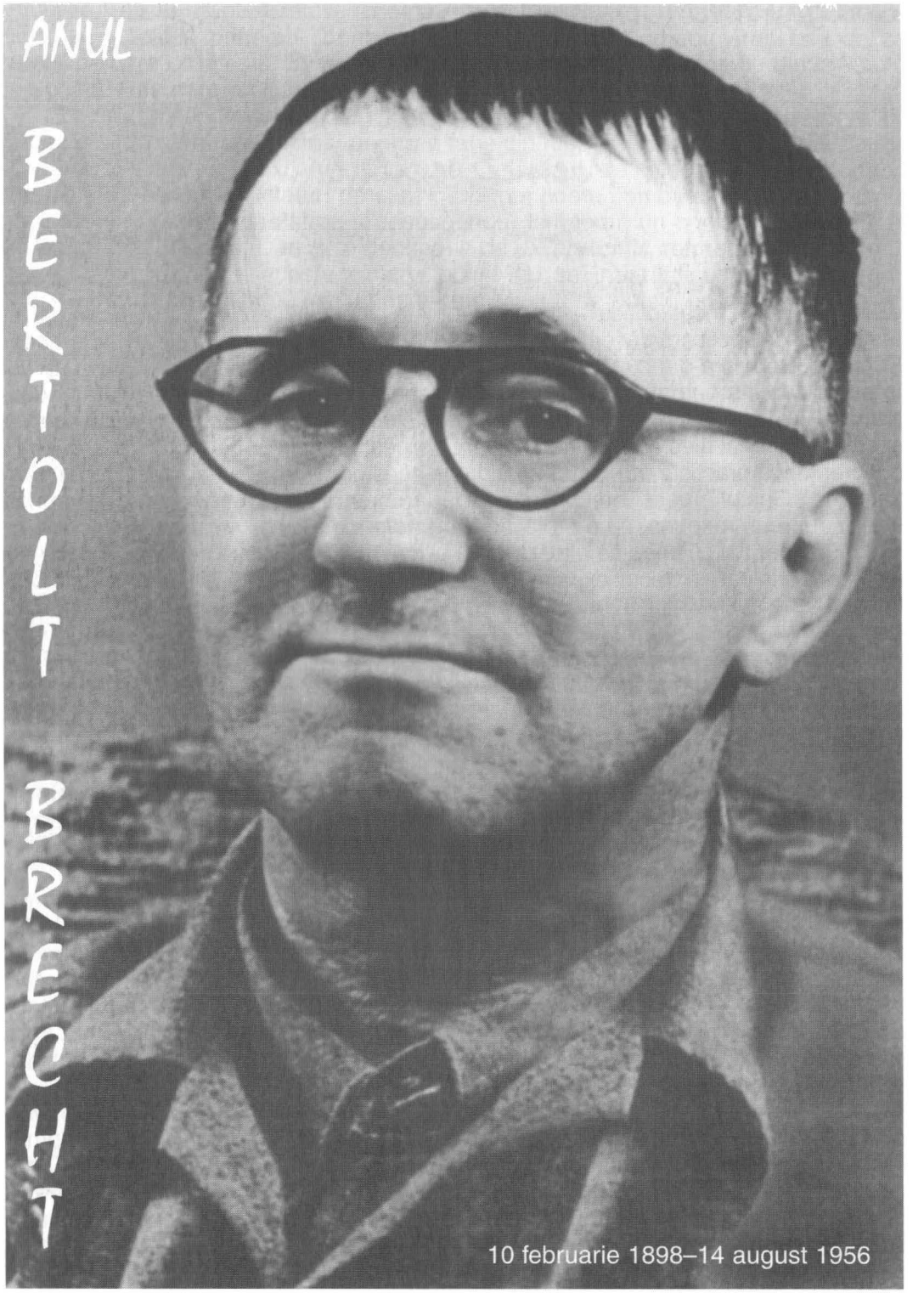
ANUL BERTOLT BRECHT



10 februarie 1898–14 august 1956

George BANU

BERTOLT BRECHT
Poemele exilului

Lui Ivan Helmer.

Brecht rezervase diferitelor tipuri de scriitură pe care le practicase vocații distincte, astfel încât critica – deseori reluată – privind absența subiectivității în teatrul lui devine caducă de îndată ce ne aplecăm asupra producției sale lirice. Poemele, trebuie s-o recunoaștem, corectează imaginea dramaturgului. Dar chiar și în acest caz, nu putem vorbi despre o introspecție, o retragere în intimitatea eului, căci, cel mai adesea, poetul se analizează pe sine în raporturile cu lumea, cu politica și cu munca, mai ales cea teatrală. Brecht pornește nu dinlăuntru, ci din afară, de la concret, de la practică, înregistrând ecourile acestora și repercutarea lor în propria-i atitudine. Gestul poetic brechtian poartă amprenta unui angajament personal. Poezia lui e un răspuns, nu o proiecție. ***Poemele exilului*** ne permit să descoperim dialogul autorului cu ceea ce a fost pentru el cea mai grea dar și cea mai importantă încercare prin care a trecut: expatrierea. Exilul l-a legat de istorie, de amenințările ei și de strategiile supraviețuirii. Brecht nu încetează să mediteze la toate aceste lucruri...

Expatrierea – o dezrădăcinare

Brecht nu aparține familiei *exilaților critici*, precum Joyce ori Beckett, care, din motive mai mult sau mai puțin limpezi, hotărăsc să se îndepărteze de locul de baștină, chiar dacă acesta continuă să rămână prezent în opera lor. Brâncuși face parte și el din aceeași familie... Ca și alți câțiva, de la Picasso la Peter Brook. Pentru toți aceștia, expatrierea implică o anume nemulțumire, insatisfacția resimțită față de spațiul de origine, pe care *exilatul critic* îl părăsește în numele voinței de a-și afirma o identitate sau de a-și împlini o așteptare. Plecarea lui se decide, aș spune, sub presiunea unei exigențe personale.

La polul opus, se profilează figura *surghiunitului*, exilatul de către puterea politică a momentului, putere care, neizbutind să extermine individul protestatar, optează pentru soluția de a se debarasa de el expulzându-l. Ca să rămânem în sfera culturii, îi putem cita pe: Ovidiu, Hugo, Soljenițîn. Oameni care nu doreau câtuși de puțin să-și abandoneze locul unde se născuseră și cu care nu se aflau, de altfel, într-o relație de adversitate. *Surghiunitul*, personaj curent în dramaturgia shakespeariană, este un exilat fără voie. Decizia nu îi aparține lui, ci regimului instalat la cârma țării.

Cât despre Brecht, el se înscrie în categoria – frecventă în epocă – a *exilaților politici*. Trăind sub dubla amenințare a unui atentat la integritatea sa nu numai fizică, ci și artistică, scriitorul alege, nu fără strângere de inimă, să fugă din Germania nazistă. *Să fugă* – acesta este cuvântul cel mai potrivit, și nu *să plece*, căci fuga implică pregătiri febrile, făcute în mare grabă, pentru a te putea salva la timp. Exilul este rezultatul unei opțiuni, opțiune determinată, însă, de un context care privește (și lovește) atât comunitatea oamenilor de cultură, cât și națiunea în

ansamblul ei. Şi atunci Brecht, aidoma înţelepţilor chinezi de odinioară, atât de dragi lui, ia calea pribegiei, pentru a-şi manifesta astfel împotrivirea faţă de o putere pe care o detestă. Expatrierea silită nu are nimic de-a face cu decizia pur personală. Cea care o dictează este istoria.

Exilatul politic intuieşte primejdia practicilor unui regim totalitar, pe care îl contestă şi de care fuge tocmai pentru a face din fuga sa o adevărată punere sub acuzare a acestuia. *Exilatul politic* se hotărăşte să plece sub presiunea ameninţătoare a unei dictaturi pe care nu o mai poate combate şi căreia nu mai izbuteşte să-i reziste: părăsirea ţării suspendă, temporar, un conflict în care sunt antrenate forţe inegale. Dar, spre deosebire de *exilatul critic*, refractar ideii de a se mai întoarce vreodată acasă, *exilatul politic* nu se îndărătniceşte, nu exclude această întoarcere, căci poziţia lui este determinată de datele unui context istoric concret şi nu de absolutul identităţii naţionale.

„Întotdeauna mi s-a părut falsă denumirea care ni s-a dat:
emigranţi
Asta vrea să zică expatriaţi; numai că noi
N-am plecat pentru că aşa am vrut
N-am plecat să ne alegem după plac o altă patrie...
Dimpotrivă, am fugit căci am fost alungaţi. Suntem expulzaţi,
suntem proscrişi
Iar ţara care ne-a primit n-a fost pentru noi un cămin, ci doar un loc de exil."

(Despre sensul cuvântului emigrant)

În sfârşit, cei mai numeroşi s-au dovedit a fi, de două secole încoace, *exilaţii economici*, cei ce şi-au părăsit ţara de obârşie ca să caute prin alte părţi ale lumii resursele materiale indispensabile traiului lor. Şi pentru aceştia, deşi scopul principal era asigurarea subzistenţei, plecarea a însemnat tot o dezrădăcinare, o desprindere dureroasă impusă de găsirea unei ieşiri din impas.

Trebuie să plecăm?

Brecht revine insistent asupra acestei întrebări, căci răspunsul depinde de felul în care omul analizează situaţia concretă. Când răul devine iminent, când se impune şi se generalizează, trebuie să rămâi şi să lupţi împotriva lui? Sau trebuie să laşi totul şi să pleci? Până când poţi să-i ţii piept? Şi cu ce preţ?

„Cei ce pot pleca n-au decât să plece.
Nu trebuie rugaţi să rămână.
Să rămână doar cei care nu vor să ne părăsească.

Cum l-am putea opri
Pe cel ce ţine să plece?
Oamenii puşi cu spatele la zid
Nu pot să oprească pe nimeni.

Dar chiar şi în vremuri mai bune
Nu trebuie să-l reţinem pe cel ce poate pleca
Fiindcă vremurile se pot înrăutăţi."

(Cei care pot pleca...)

Brecht nu priveşte exilul dintr-un singur punct de vedere: atitudinea lui e prismatică. Experienţa aceasta, cu toate contradicţiile pe care le generează, îi

permite o abordare complexă, mai ales în virtutea dublei sale responsabilități, față de sine însuși și față de ceilalți. Poetul, la început tolerant, devine treptat vehement:

„Tu, cel ce-ai crezut că scapi de insuportabil fugind
Eliberarea ta te azvârle
În neant...

... chiar și dorința de a te judeca nepărtinitor
Nu găsește o scuză pentru această lașitate"

(Tu, cel ce-ai crezut că scapi de insuportabil fugind)

Brecht, mai îngăduitor altădată, schimbă aici total unghiul de vedere: acceptând să dea bir cu fugiții, exilatul acceptă totodată să-și abandoneze prietenii aflați în aceeași dificultate ca și el. Exilul nu este o soluție.

Mai departe, în același spirit, poetul lansează o violentă diatribă: „să pleci e cea mai îngrozitoare dintre crime". De data asta, el face un aspru rechizitoriu al exilului. A pleca înseamnă a trăda: este convingerea a aproape tuturor celor care refuză plecarea, iar Brecht devine înverșunatul, neiertătorul lor purtător de cuvânt. Dar oare pe cine acuză el? Pe cei ce fug de nazism ori pe cei ce fug de comunism? Poemul se adresează exilaților din anii '30 sau celor din anii '50? Interpretarea depinde, deci, de o datare pe care îmi impun, în mod voit, să nu o stabilesc... și totuși, doar ea ne-ar putea spune dacă poetul se află de partea învingătorilor sau alături de cei învinși. Cronologia este esențială pentru aprecierea faptelor. Pentru a ști dacă e vorba de o rezistență disperată sau de o victorie oficială. Valoarea și sensul exilului politic nu pot fi cântărite decât în funcție de context.

Trebuie să plecăm? Cine hotărăște asta și cine ne judecă pentru asta? Nu există dilemă mai mare, iar Brecht înșiruie ipotezele cu o înclinare spre incertitudine, de obicei absentă la el. Dacă întrebarea e una singură, răspunsurile, admite scriitorul, nu pot fi decât divergente.

Reguli de conduită

Exilul îți cere să accepți cu înțelepciune deposedarea de bunuri; această renunțare simplă la propriul tău avut îl seduce pe Brecht. Poetul stabilește priorități în funcție de care operează selecții bine chibzuite și trece în revistă puținele lucruri care îi mai rămân. Nu, despărțirea de obiecte nu trebuie zorită: exilul te obligă să cântărești atent fiecare decizie, iar lista obiectelor reținute se constituie într-o veritabilă fișă de identitate.

Exilul este o școală a ascezei. Reușind să se desprindă de multe dintre cele ce îi aparțin, poetul nu înțelege, totuși, să sacrifice până și micile sale plăceri. Pentru că ele îi permit să nu-și piardă cheful de viață:

„Îndreptându-mă în grabă spre graniță,
le-am lăsat prietenilor cărțile și n-am luat cu mine nici propriile-mi scrieri.
Mi-am luat, însă, pipele, încălcând astfel
Cea de-a treia regulă a fugarului: să nu posezi nimic.

Cărțile nu-i spun mai nimic celui ce așteaptă
Ca din clipă în clipă să fie arestat.
De-acum înainte, pentru el, săculețul de tutun și vechile pipe
Pot însemna mult mai mult."

(Pipele)

Puținătatea obiectelor sfârșește prin a le acorda o identitate bine definită, căci fiecare dintre ele răspunde unei așteptări, satisface o anume necesitate. Plecat în lumea largă, poetul nu uită să-și ia „micuțul aparat de radio": puținătății i se adaugă, așadar, miniaturizarea! Oare câți exilați nu au făcut din aparatul lor de radio singurul mijloc prin care puteau să-i audă sau să le vorbească celor rămași acasă? Poemul consacrat de Brecht radioului arată câtă grijă avea el de acest obiect de care nu se despărțea niciodată – nici în călătoriile cu vaporul, nici în cele cu trenul – și cât de mult se temea ca prețiosul lui însoțitor să nu amuțească într-o bună zi: *„Promite-mi că n-ai să taci, așa, dintr-o dată!"*

Aidoma obiectelor, gesturile exilatului se răresc și ele. Încărcătura lor semantică se păstrează, însă, intactă. Poetul redactează un adevărat „manual de viață", demn de filosofii stoici, manual a cărui primă regulă este aceea de a nu admite exilul ca definitiv. Să sfidezi exilul înseamnă să accepți o existență provizorie, de la o zi la alta, să fii oricând pregătit să revii:

„Nu bate cuiul în perete!
[...]
De ce să-ți faci planuri pentru următoarele patru zile?
Chiar mâine o să te întorci acasă!"

(Gânduri despre durata exilului)

Cât de numeroși au fost, în veacul trecut, cei care au adoptat această regulă, refuzând să se integreze, în speranța unei iminente reveniri în țară, și cu câtă disperare au văzut că speranțele lor sunt năruite de mersul istoriei! Etica rezistenței s-a soldat mult prea des cu deziluzii amare.

Brecht scrie aceste poeme după întâlnirea cu poezia chineză, a cărei influență se poate lesne observa în discreția sentimentelor, în atitudinea rezervată, în laconismul descrierii. Surghiunitul își plimbă privirea peste „castanul scund" – din nou miniaturizarea! – peste sălciile clătinate de vânt, cu alte cuvinte, peste un real de proporții reduse în care și-a aflat adăpostul și de care se simte atașat. Brecht nu uită, însă, niciodată de primejdiile ce continuă să-l pândească, făcând din vigilența neslăbită, permanent trează, o regulă necesară a supraviețuirii. Oare de ce nu uită nici o clipă că, în splendoarea peisajului nordic, „casa noastră are patru ieșiri pe unde putem fugi"? Calmul naturii înconjurătoare nu trebuie să te amăgească, să te facă să ignori amenințarea istoriei – iată un principiu securitar indispensabil. Exilatul politic este și rămâne pentru totdeauna o ființă trăind într-un inevitabil provizorat.

Cu ce se hrănesc exilații? Cu amintirile lor, pe care trebuie să le cultive cu multă grijă și să le „drămuiască", fiindcă:

„Ei, care par a nu avea un prezent,
Ei nu au ochi decât pentru urmașii lor,
Tot ceea ce spun, spun din memorie,
Căci circulă fără pașapoarte și fără acte de identitate."

(Exil)

Și totuși, exilatul nu se poate lăsa în voia valurilor unei vieți lipsite de norme și de legi. Deși e conștient de precaritatea acestui tip de existență, el caută, cu modestie, să lase o urmă a trecerii sale prin nenumăratele locuri unde poposește și astfel întipărește, ici și colo, semnele unor precepte la care nu înțelege să renunțe, căci „a cimentat în zidurile «refugiului danez» vechea frază: ADEVĂRUL ESTE CONCRET". Respectă un principiu și nu acceptă să-l vadă cu desăvârșire

uitat. „Refugiatul caută o țară unde să-și poată duce de bine de rău traiul, practicând câteva virtuți moderate și câteva vicii minore" (*Note autobiografice*, 1920–1954, p. 192). Exilatul nu-și permite să constituie o excepție. Așa descoperă el că se definește prin doar câteva trăsături caracteristice, lucru valabil, după spusele lui Brecht însuși, și pentu un oriental pauperizat. Cei doi se aseamănă și se văd, și unul și celălalt, confruntați cu esențialul. Exilatul este un om sărac.

Despre utilizarea cu folos a exilului

În rugăciunile sale, spre deosebire de sora sa, Pascal afirmă că boala îi e folositoare. În același spirit, Brecht s-a străduit și el să-și „valorifice" exilul. Ca pe un mod de a rezista la ceea ce te poate descuraja și demobiliza: exilul și boala produc comportamente asemănătoare.

În exil, Brecht a beneficiat din plin de forța insuflată de opoziția față de nazism, adversar în raport cu care s-a definit permanent, neîndoindu-se nici o clipă de prăbușirea lui. Oricâte contraste ar comporta, exilul brechtian are la bază înfruntarea deschisă, fățișă, a nazismului, ca și refuzul de a-l socoti „etern", așa cum îl visa Führerul. Brecht nu și-a pierdut niciodată încrederea în înfrângerea acestui regim și a trăit exilul ca pe o experiență vremelnică. O dovadă de extremă luciditate.

Exilul – poemele stau mărturie – implică atât o etică anume cât și o strategie, cei doi versanți opuși pe care poetul îi interoghează mereu în Finlanda,

„Când îi amintesc fetiței mele
Că nemții sunt un popor de tâlhari,
Ea se bucură ca și mine că nimeni
Nu-i iubește
Și râdem amândoi."

(Finlanda, 1940)

Atitudinea critică față de alienarea poporului din care face parte este o datorie morală greu de îndeplinit. Și totuși, exilatul nu i se poate sustrage, căci numai astfel își poate motiva plecarea și numai astfel poate considera îndreptățită adversitatea întâmpinată de cel ce „aparține unui popor de tâlhari". Poetul își manifestă vehement indignarea față de acest stigmat. Ba chiar crede, uneori, că deși „popoarele noastre se sfâșie între ele", o înțelegere între intelectuali, între artiști se dovedește posibilă. O victorie a celor care rămân surzi la discursurile oficiale și la ura întreținută artificial. În vreme de război, ne spune un poem, scriitorul colaborează cu actorul Charles Laughton, ambii refuzând să se supună logicii unui conflict care le este cu desăvârșire străin. Brecht vede în asta o șansă de a trece peste suferința provocată oricărui exilat de inevitabila lui singurătate.

Întorcându-se în trecut, poetul își constituie veritabile filiații. Când face o *Vizită poeților aflați în exil*, izolarea lui încetează să-l tortureze, căci regăsește o comunitate de destine, o familie cu strămoși deopotrivă orientali și occidentali. Exilul nu s-a născut de ieri, de-alaltăieri.

Brecht va recunoaște că exilul nu e sinonim cu sterilitatea în materie de creație. O știe mai bine ca oricine, el, cel ce și-a scris majoritatea operelor „pe drumul exilului". Iată de ce, pentru a compune unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale despre artă, va relua o veche poveste chineză, *Legenda genezei lui Dao de Jing pe drumul exilului*. Se regăsesc aici principalele motive ale „poemelor exilului": mecanismul politic distrugător, parcimonia cu care sunt alese

bunurile ce-l vor însoți în exil, dezrădăcinarea din spațiul natal. Eroul poemului, înțeleptul *Lao Zi* – dacă acceptăm vârsta lui înaintată – se erijează într-un veritabil dublu al lui B.B. care, trecând frontierele, își va scrie la rândul său opera esențială, grație ajutorului modest al câtorva prieteni europeni și americani (asimilabili vameșului chinez) și susținut de discipolii plecați din țară odată cu el. Maestrul singuratic, aproape părăsit, așterne pe hârtie adevărurile în care crede...

Exilul – Brecht nu se ferește să o spună – poate fi comparat cu o experiență a limitelor. Când „viitorul e cufundat în beznă, iar puterile celor buni/ Sunt firave", omul e din ce în ce mai descurajat, mai deznădăjduit. W.B., alias Walter Benjamin, de pildă, nu a rezistat acestei deznădejdi și a păsit dincolo de „un hotar ce poate fi ușor de trecut", alegând sinuciderea, punându-și capăt zilelor „în perfectă cunoștință de cauză". Exilul a epuizat instinctul vital al omului moral care a fost Walter Benjamin.

În schimb, se întreabă poetul: cu ce preț a fost plătită supraviețuirea de către *Eu, supraviețuitorul?* Ce tranzacție tacită am efectuat între morală și strategie? De ce trădare m-am făcut vinovat? Ce compromisuri am acceptat și cât de mult trebuie să ascund din faptele mele? Nu, nu mai am un somn liniștit și nici o privire deschisă, sinceră, dar am rămas în viață, „eu, supraviețuitorul".

„Firește, știu asta: numai norocul
M-a ajutat să supraviețuisc atâtor prieteni; dar astă-noapte am visat
Că prietenii aceștia spuneau, vorbind despre mine: «Supraviețuiesc doar cei mai abili»
Și de-o dată m-a cuprins ura față de mine însumi."

(Eu, supraviețuitorul)

Insuportabila privire care scrutează străfundurile propriei tale ființe. Fără milă, fără îngăduință.

Trebuie să ne întoarcem?

Iată cea de-a doua fațetă a exilului, dublul complementar al întrebării inițiale. Orice exilat s-a confruntat cu ea, mai ales atunci când în țara lui de origine a avut loc o schimbare de regim politic. Întoarcerea? O așteaptă cu nerăbdare? Se tem de ea? Să te întorci sau nu? Răspunsul, afirmă Brecht, se formulează întotdeauna în raport cu tine însuți, cu străinătatea pe unde ai pribegit și cu noua misiune pe care îți propui să ți-o asumi în țara de unde ai plecat. Întoarcerea nu este o înfrângere... dar nu este nici o victorie.

Poetul știe că angajamentul luat după ce a cunoscut „zvârcolirile muntelui" îi justifică decizia, căci acasă „ne așteaptă zvârcolirile câmpiei". Se simte util, necesar, întoarcerea lui răspunde unei exigențe istorice și colective care îl copleșește de-a dreptul. Are în față o țară de reconstruit și o cultură de refăcut din temelii. Revine pentru a aduce la îndeplinire un program. Și e îndreptățit să revină, fiindcă nu s-a îndoit nici o clipă de eșecul adversarului și nu s-a atașat decât în mică măsură de țara care l-a primit. Acolo s-a simțit mereu un străin. Așa că nu va trebui să se dezrădăcineze o a doua oară.

Trebuie să ne întoarcem? Decizia pretinde un examen introspectiv, o evaluare responsabilă a ceea ce presupune *să rămâi* și a ceea ce implică *să te întorci*. De ce anume ai nevoie ca să trăiești? Unde ești necesar? Poetul a găsit răspunsurile și de aceea, atunci când îl învită pe *Actorul P.L., aflat în exil, să se întoarcă*, nu apelează nici la argumentul economic, nici la cel politic. El vorbește

în numele solidarității care unește o echipă. Colectivul este cel ce cheamă individul, recunoscând astfel importanța lui ca prezență cu valoare unică:

„Nu-ți putem oferi nimic altceva
Decât propria ta nevoie de tine."

O asemenea solicitare afectivă nu mai ține seama de analiza situației, a cărei imperativă necesitate Brecht o afirmase în repetate rânduri. De data aceasta, lăsând deoparte orice parametri concreți, destinatarului chemării i se cere doar acordul:

„Sărac sau bogat,
Sănătos sau bolnav,
Lasă totul
Și vino."

Actorului i se pretinde să-și sacrifice imediat ceea ce devenise, poate, cu timpul, a doua sa identitate, *identitatea de adopție*. Accentul naționalist se face aici simțit în măsura în care invitatul este presupus a fi inseparabil de cultura sa originară, de prima sa identitate:

„... nimeni nu e un învingător, dacă nu se întoarce la el acasă."

Dacă un „acasă" poate însemna un nou început, atunci el trebuie, cum spunea Sartre, să fie reconstruit și nu doar sentimanetal invocat. Brecht nu era, însă, câtuși de puțin sartrian. Aici el devine brusc „afectiv" – și este prima oară când își pierde gustul pentru aprecierea critică și își lansează apelul categoric în numele unei „patrii a inimii" care trebuie reintegrată. E un discurs care nu integrează experiența istorică și privilegiază autoritatea indiscutabilă a originii.

La întoarcere, poetul își aranjează *Noua locuință* folosindu-se de puținele obiecte pe care fostul surghiunit le luase cu el peste tot unde călătorise. Își agață măștile pe pereți, își rânduiește pipele pe birou cu calm, cu seninătate, dar fără a renunța cu totul la vigilența datorită căreia supraviețuise:

„Tot timpul,
Pe dulăpiorul cu manuscrise stă așezată
O valiză"

(Jurnal de lucru, 7.V.'49)

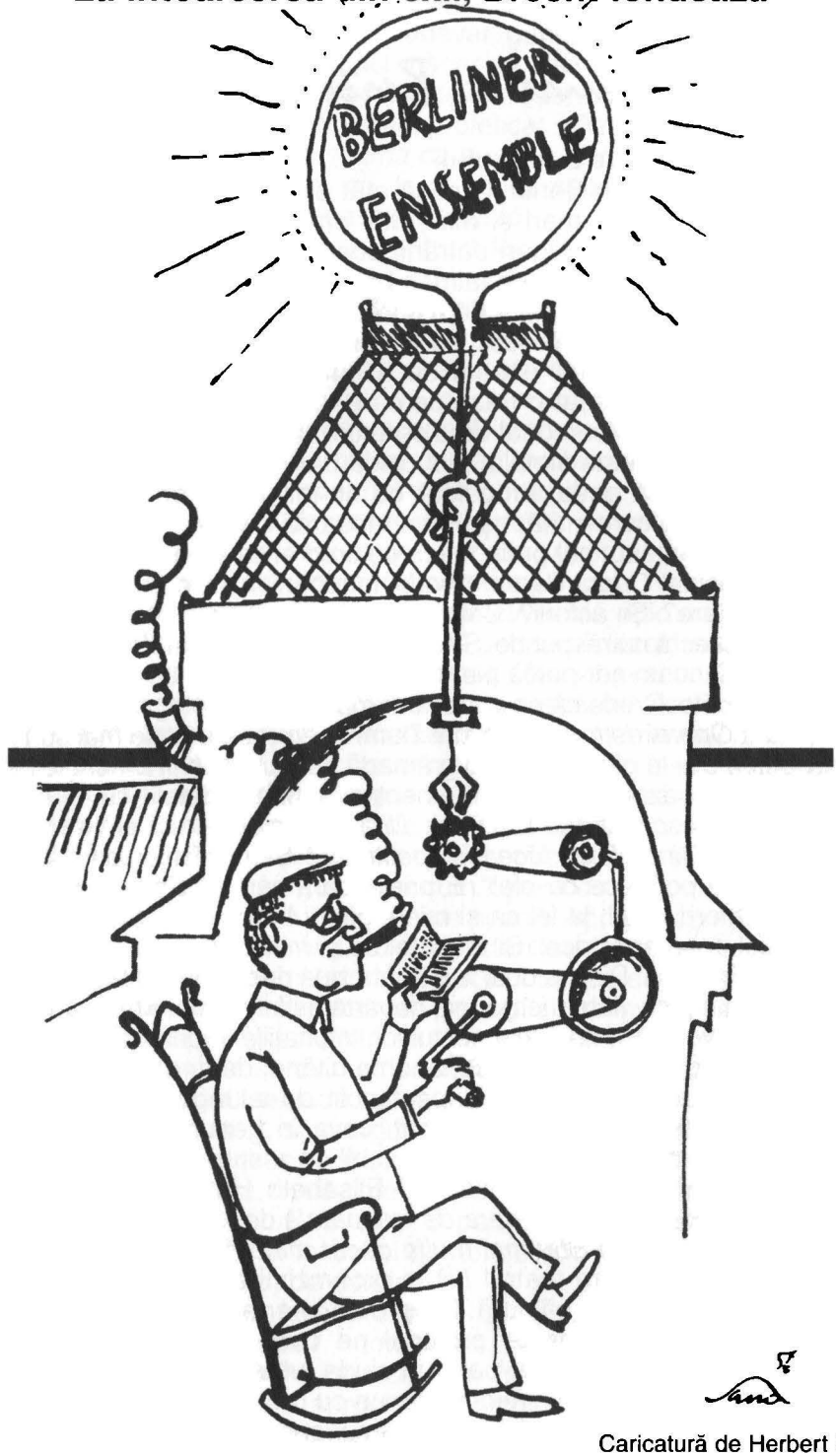
Ceea ce contează, în ultimă instanță, este opera închisă în acea valiză, iar poetul, liniștit în această privință, e oricând gata să o pornească din nou la drum: exilul, o soluție salvatoare. Chiar și în țara unde a revenit... dar, de data aceasta, doar dacă i-ar fi înșelate speranțele, căci nu e dispus, oricât l-ar costa, să încalce prima sa regulă: supraviețuirea. Trebuie să ne întoarcem? Da, dar fără să excludem eventualitatea unei noi plecări, căci nu există cuceriri definitive într-un secol al exilaților.

P.S. În mod deliberat, am consacrat acest mic eseu poemelor și nu am luat în discuție *Dialogurile între exilați*. Am preferat să rămân în sfera poeziei, ca teritoriu al subiectivității, și să nu pătrund în câmpul schimbului de replici teatral. Să ascult vocea unui poet în exil, acesta a fost scopul meu.

În treacăt fie spus, *Dialogurile* îmi amintesc de o experiență trăită împreună cu Jerzy Grotowski, într-o vreme când – după ore în șir de trudă la traducerea cărții lui Thomas Richards, *Lucrând cu Grotowski în problema acțiunilor fizice* – ne duceam la cafeneaua La Rotonde, în Montparnasse. Acolo reconstruiam, ca într-un text de Brecht, o comunitate redusă la expresia ei minimală, în sânul unei alte comunități, mai vaste... Singuri printre ceilalți, într-o izolare de exilați: definiția relativă a fericirii.

Traducerea din limba franceză: Delia VOICU

La întoarcerea din exil, Brecht fondează



Caricatură de Herbert Sandberg.

Giorgio STREHLER

Întâlnire cu Bertolt Brecht

Note pentru o istorie a teatrului

Întâlnire cu Brecht, în Berlin. O casă atât de simplă, atât de „chinezească", pereții văruiți în alb, mese mari și mici, din lemn deschis la culoare, făcute cu știință și dragoste de meșteșugari bătrâni, scaune de rafie, un tablou mic pe un perete despărțitor gol. Pe masă, un talmeș-balmeș de hârtii, cărți de teatru, un mic bust al lui Lenin, înduioșător, mărturie a sărăciei unei mari iubiri.

Este prima oară când vorbesc cu Brecht și când acesta îmi vorbește. Îmi amintesc vocea. Mi se părea extrem de ascuțită. Eram așezați într-una dintre încăperi, când Brecht rostește o frază pe care, de atunci încolo, o voi auzi foarte des, proprie stilului său impersonal de a cere ceva: *„Cineva ar trebui să ne facă un pic de ceai."* Atmosfera este simplă, nici caldă dar nici neîncrezătoare, nimeni nu încearcă să recompună acea atmosferă ce nu-mi place, de „falsă camaraderie (tovărășie) socialistă", care imită, așa cum încearcă diverși intelectuali de stânga, ardoarea muncitorilor, sau, cel puțin, ceea ce cred ei că este „ardoarea proletară".

Discutăm despre *Opera de trei parale*. Întrebărilor mele de ordin istoric, Cum arăta prima montare? Și actorii? Câți figuranți erau? Câți muzicieni? Cum erau decorurile? etc., Brecht nu răspunde. Se învârte de la stânga la dreapta, întrebându-i încurcat pe ceilalți, cu un aer parcă pierdut (zăpăcit), dacă își amintesc ceva. El deja nu mai știe cum arăta. Crede că pe undeva ar mai fi câteva fotografii vechi de la acea primă montare a *Operei de trei parale,* dar Dumnezeu știe pe unde mai sunt. „Cineva" se duce să le caute și le găsește sub o grămadă de hârtii vechi. Brecht le privește ca și cum nu le-ar fi văzut niciodată. Comentează unele detalii cu o expresie de surprindere, parcă descoperindu-le atunci: *„Uite pălăria asta! Aici, aici trebuie să fi fost orchestra! Și ăsta? Cine e? Ce făcea în spectacol?"* Și-mi dăruiește fotografiile, spunându-mi: „Vezi ce poți face cu ele!". E prima oară când îl simt pe Brecht atât de aproape și de fratern. Și el, la fel ca și mine, pierdut în amintirea sutelor de ore de teatru, spectacol după spectacol. Și tot la fel ca și mine, incapabil să-și amintească ce-a făcut cu ani în urmă. Dispus doar a înfrunta ziua de mâine: alt teatru, alte chipuri, alte probleme, în timp ce viața merge mai departe astfel, la marginea rampei, în care vorbele se alătură vorbelor, gesturile gesturilor, intonațiile intonațiilor.

Acesta o fi fiind poate unicul mod, anume uitând, de a rezista în timp, „oribilei mașinării de a monta spectacol după spectacol", de-a lungul unei vieți întregi?

Îmi vine-n minte o frază a lui Brecht, ceva în genul expresiilor sale tipice (n-am cunoscut în viața mea pe nimeni capabil de a surprinde în așa măsură), o frază adresată lui Helene Weigel sau lui Elisabeth Hauptmann, în timp ce le vorbesc de spectacolul său cu *Opera de trei parale* de la Berlin și de problemele sale teatrale: *Dar știți totul! Știți mai multe decât mine!* Și mă ascultă, și mă lasă să-l „învăț" câte ceva despre teatrul *lui*! În profunzimea privirii sale, se întrevede un surâs, mi se pare, plin de căldură. Ca și cum și-ar aminti ceva....

Îi vorbesc lui Brecht despre prologul pe care aș vrea să-l introduc. Îmi mărturisesc teama ca textul să nu pară, în ciuda tuturor, o fabulă ce nu ni se mai adresează, ce deja nu mai are nimic în comun cu problemele noastre actuale. Mă gândesc că mulți deja nu ar mai vrea să recunoască actualitatea textului, când

pentru mine ea există, intactă, mai departe de unele declarații anarhiste. Datorită prologului, am putea spune publicului că *Opera de trei parale* este o fabulă, și ca atare, ca multe alte fabule, deține un adevăr general valabil. Brecht subscrie imediat ideii mele. Nu-l interesează nici măcar să știe cum o voi face. Ideea este corecta, și asta este suficient. E o dovadă de încredere, mă gândesc eu, și nu de indiferență. Rostește atunci o propoziție profetică: *„Dacă din vreun motiv, mai târziu, în timpul repetițiilor, vă dați seama că nu este necesar, o puteți scoate.“*. Și într-adevăr, a fost profetică, pentru că, la al treilea spectacol, am scos prologul, părându-mi inutil. Observația sa fusese pertinentă.

Plec cu Helene Weigel care iese pentru a face cumpărăturile de la piață.

Milano, repetiția generală cu „Opera de trei parale“ (februarie, 1956)

Cum am putut rezista tensiunii acelei seri, în timp ce-l așteptam pe Brecht și continuam repetiția? Cred că depășind o anumită limită a oboselii, întâmplările străine celor ce se petrec pe scenă nu ne mai interesează deloc, rămânem indiferenți la tot ceea ce nu e legat de scenă. Uitând de tot, continuu să mă ocup de repetiție, înfruntându-mă ca de obicei cu varii probleme, când ajung Brecht și Helene Weigel. Stau așezat pe scaunul meu obișnuit, în centrul micuței săli, în obscuritate, între două rânduri de scaune. Siguranța sa este cea a unui om de teatru care cunoaște. „Alții“, ca și cum ar suferi de supermiopie, rămân nemișcați într-un colț sau se izbesc de orice obstacol ce le iese în cale. Noi, oamenii de teatru ne recunoaștem după aceste mici semne distinctive. Mă ridic un pic chinuit și, în același timp, preocupat de ceea ce se întâmplă pe scenă. Încet, mâna lui Brecht îmi atinge umărul drept, în timp ce-mi spune încet: *„Nu vă preocupați pentru mine, rămân aici, nu vreau să va deranjez“*. Alt semnal: respectul afectuos pentru cel ce muncește. Și devine atent la ceea ce tocmai se repeta; nu-mi mai amintesc exact la ce moment tocmai lucram. Cred că scena nunții. Dar știu însă că mai erau încă multe lucruri de pus la punct: timpii, mișcarea, ritmul, alegerea obiectelor.

Aproape imediat a avut loc un fapt de neuitat: Brecht izbucnește într-un hohot de râs puternic, liber. Și imediat după, din nou. Îl privesc mirat și neîncrezător. Însă Brecht continuă distrându-se singur, ca și cum *Opera de trei parale* ar fi aparținut altui autor. Atunci, ceva perturbă actorii de pe scenă. Apropiindu-mă, remarc între ei un evident aer revoluționar. Unul dintre actori se apropie de rampă și îmi șoptește, indignat: „Cine este acel domn prost educat care râde din fundul sălii? Suntem actori și nu clovni puși să-l distreze pe unul dintre invitații tăi. Te rugăm să-i spui să înceteze.“ Îi răspund sec: „Bărbatul care râde e Bertolt Brecht.“ Și cu un gest teatral, îi întorc spatele și revin la locul meu. Zăpăceală pe scenă și șoapte conspirative. Din fundul sălii, se aude vocea mea care, pe un ton autoritar (potrivită rolului meu), spune: „Domnilor, să mergem mai departe.“ Așa că, puțin câte puțin, momentele capătă viață, puțin câte puțin, prezența autorului – de care, în fond și la urma urmei, ne este teamă, nouă, interpreților textului (dar care de data asta nu ne deranjează, dat fiind faptul că este o persoană deschisă, dispusă să se minuneze și să se amuze de el însuși și de noi ceilalți) – stimulează o atmosferă dezinhibată, creatoare, în fond, de dăruire.

Mă gândeam ce poate face prezența umană în teatru! Ce fire, mereu invizibile, unesc scena cu sala! Întotdeauna, în fiecare moment, la fiecare spectacol. Teatrul, loc de întâlnire între oameni. Înainte de orice.

Brecht venea și pleca. S-a apropiat de orchestră și-a exclamat: *„Doamne, câte instrumente! Niciodată n-am văzut atâtea la un loc, niciodată n-am avut*

cincisprezece, nici măcar douăsprezece, mereu a trebuit să mă descurc cu doar șase instrumente". Grassi înnebunea și-mi spunea: „Vezi, ți-am spus că erau de-ajuns șase instrumente, nu douăsprezece!". Iar Brecht adăuga: „Ai chiar și un clarinet. Nemaipomenit!", demonstrându-și astfel extraordinara flexibilitate.

La un moment dat, am avut chiar și *lazzi,* adevărate *lazzi,* datorate lui Matteuzzi, pe care eu aș fi vrut să le interzic. În scena în care Mackie Șiș le cere celor doi prieteni bani, aceștia îi răspund: *„N-avem la noi cash, nu știam că ai nevoie, va trebui să-ți pregătim un cec."* Mackie răspunde: *„Bine, dar grăbiți-vă, că de nu, mă vor spânzura."* Cei doi îi răspund: *„În regulă, încercăm, la revedere, la revedere."* După ce se salută, înțelegem că nu se vor mai întoarce nicicând. Mackie începe, aproape imediat *„tiritira, tarata",* al său „song" despre prietenia înșelătoare a oamenilor și, chiar în acel moment, Matteuzzi, care-și pregătise momentul pe-ascuns, se apropie, mă salută, își strecoară o mână în buzunar și scoate o panglică neagră de doliu pe care și-o pune pe brațul stâng, îngroșând astfel intenția de a-i opri pe cei doi prieteni ai săi. Mackie e deja un om mort. Eu eram pe punctul de a exploda, strigându-i: „Netrebnicule! Cum îndrăznești?" Însă Brecht intervine spunând: *„Magnific. Îmi place foarte mult ideea!"* Și asta râzând!

Premiera *Operei de trei parale*

Ritualul imuabil al aplauzelor, ieșirea la rampă a autorului și a regizorului. Actorii care aruncă o privire înspre culise, acolo unde știu că se află sau ar trebui să se afle regizorul. Și cineva care te ia de mână. Brecht se simțea la fel de nefericit ca și mine. Îl vedeam suferind, făcând tot ce putea pentru a evita înfruntarea directă cu publicul, cu o timiditate înduioșătoare, știind că este inevitabil. Și nu se purta astfel din indiferență. Era vorba de un sentiment mai profund, mai serios, pe care nu știu să-l definesc bine nici acum, după ce au trecut ani, un tip de confuzie umilă, o senzație de inutilitate ori de oboseală ori altceva. În ciuda a toate astea, am ieșit la scenă deschisă, împreună, ne-am strâns mâinile, înclinându-ne ușor torsul înspre înainte, ca doi buni nemți învățați să se salute așa. Îmi amintesc că ne priveam în ochi, iar ai lui Brecht erau ascuns emoționați. Fără a renunța să ne strângem mâinile, salutăm publicul, ca două automate. Până când Brecht, primul dintre noi, reușește să scape. L-am găsit singur, în spațiul denumit cabina regizorului tehnic, așezat pe unicul scaun existent. M-am oprit în cealaltă extremă a încăperii și, cu ușa închisă, am rămas în tăcere amândoi câteva minute. Însă comunicarea dintre noi a fost îndelungă. Și foarte profundă...

Paolo Grassi, unicul pe lume care cred că a reușit să-l mai târască din nou la teatru pe Brecht, înaintea unei reprezentații pentru un public de muncitori, și să-l facă să vorbească. Spun „să-l târască" pentru că Brecht era o persoană rezervată, timidă, la fel ca mai toți oamenii de teatru când nu era vorba de „meserie". Însă pe scenă, în timpul repetițiilor, se transforma într-un „șef", de o luciditate exagerată, extrovertit, chiar violent, odios și fascinant în a celași timp. În afara teatrului, de fapt, se ascundea. Colaboratorii îi instalaseră în apropierea scaunului său o scrumieră mare în care, de-a lungul repetițiilor, să poată scutura scrumul trabucului sau, mai bine zis, cum se întâmpla în majoritatea timpului, să și-l arunce cu totul, mai mult timp stins decât aprins. Actorii săi își aminteau mai târziu, cu tandrețe, de atacurile sale celebre și violente de isterie, ieșirile furtunoase din teatru, când declara că nu se va mai întoarce niciodată. Fix zece minute mai târziu, reapărea în obscuritatea sălii, în tăcere. Se auzeau primele cuvinte, apoi, liniștit, fără grabă, începea să lucreze din nou, prieten cu toată lumea.

Știu că-i trebuiau acele momente de ruptură, ca și cum ar fi avut nevoie să se descarce de o intensă și profundă tensiune acumulată în interior și care ajungea să nu-l mai lase să gândească limpede. Așa că reîntoarcerea sa era semnul clarității regăsite, cu echilibru și umilință redobândite, din care făceau parte critica și autocritica. Brecht nu relua niciodată lucrul de unde-l lăsa, fără să fi găsit cea mai bună soluție pentru el și pentru ceilalți.

Șederea lui Brecht la Milano a fost de scurtă durată, timp în care l-am văzut foarte puțin. De ce? Unde eram eu? Desigur, recunoscând cu trivialitate, dormeam, cum mi se întâmplă întotdeauna după o premieră, ceea ce pentru mine este sinonim cu nopți întregi nedormite, în care nu am dreptul să greșesc, în care trebuie să fiu clar și precis, ponderat și stimulant, critic și artist ce se lasă dus de plăcerea creației. Un somn de animal obosit, în care uiți de tot...

Hans WINGE

Brecht, în particular

Mi se pare dficil să scriu la trecut despre un om plin de vitalitate, care părea chiar că trăiește în viitor și ale cărui gânduri se îndreptau întotdeauna intenționat într-acolo: Brecht. Dar mi se pare și mai greu să abordez cu toată gravitatea, pe care o presupune moartea, lovitura teribilă pe care o reprezintă vestea morții sale. Deja, de câte ori mă gândesc la Brecht, o fac cu zâmbetul pe buze.

Nu pot să mi-l imaginez altfel decât zâmbind sau râzând zgomotos, lovindu-se cu satisfacție peste genunchi și coapse sau scoțându-și ochelarii, cu lacrimi de râs în ochi, trecându-și trabucul prin fața gurii larg deschise într-un rictus, obrajii umflați reflectând încet și cu plăcere o formulă obraznică și precisă, de care apoi râdea din toată inima: cu acel tic pe care îl avea să-și întoarcă gâtul și să-și întredeschidă ochii. Era mereu dispus să râdă. Umorist autentic, știa să scoată din orice aspectul comic. Cum aș putea să fiu trist? Și acum regăsesc în amintire râsul tonic al lui Brecht, confortul pe care ți-l dă umorul de calitate.

Brecht fuma trabucul fără să se oprească. Începea la primele ore ale dimineții: *„Fără țigări nu pot să lucrez, nu pot să gândesc"*. Mi-a spus într-o zi: *„țigările sunt un instrument la fel de necesar pentru meseria mea, ca și mașina de scris și hârtia"*. Îi plăceau trabucurile ieftine. Când eram amândoi în exil în Statele Unite, fuma fără să se oprească, marca cea mai economică: celebrele țigări de cinci centime. Într-o zi, când niște admiratori bogați, care trăiau la Hollywood, i-au oferit de Crăciun o cutie luxoasă de havane, a acceptat-o cu gratitudine, a pus-o într-un loc de cinste... și a continuat să sufle în nasurile răsfățate ale acelor donatori bogați, fumul unui trabuc dintre cele mai ieftine.

Fără îndoială, Brecht era unul dintre oamenii cei mai educați pe care i-am cunoscut vreodată. Politețea lui îi deruta și pe vizitatorii care veneau să vadă un mare poet, dar care păreau un pic încurcați în fața modestiei sale aproape orientale, datorată, indiscutabil, timidității care îl caracteriza. Fără îndoială, nu era obsesiv. Când în conversație apăreau teme care îl interesau, își apăra punctul de

Mutter Courage și copiii săi. Regia: Engel și Brecht. *Anna Fierling:* Helene WEIGEL.

Brecht conducând o repetiție la Berliner Ensemble.

vedere cu multă claritate, uneori chiar excesiv, ajungând și la atacuri personale. Când lucrurile încetau să-l mai intereseze, începea să se agite pe scaun, ticul îi apărea din nou și trăgea nervos din trabuc. Până la urmă, după ce se scuza cu un gest simplu, părăsea încăperea în liniște, se întorcea în camera lui, se arunca în pat și începea să citească un roman polițist. Sau ca să facă impresie bună, ridica un pic vocea, îl întreba pe unul dintre vizitatori un detaliu, astfel încât subiectul se schimba complet. Când toți vizitatorii erau vechi prieteni, era mult mai spontan, natural și foarte vesel. Criticul din el nu se mai arăta decât în momentul în care începea să fie obosit. Atunci, se retrăgea.

Adesea, când venea să-l vadă unul dintre prietenii săi muzicieni (Hans Eisler sau Paul Dessau), improvizam divertismente muzicale, care erau pentru Brecht sursa celor mai mari plăceri. Le cerea să interpreteze marșuri și cântece vechi, cântece populare satirice sau sentimentale, în timp ce fiecare dintre cei prezenți contribuia la încălzirea atmosferei cu noi propuneri. Putea să dureze ore. Eisler, mai mult decât ceilalți, dispunea de un repertoriu extrem de bogat, pe care îl acompania cu exclamații sarcastice în loc de comentarii, spre bucuria lui Brecht. Se ajutau cu destulă eleganță, în acele zile, cu pianul și cu rigoarea notelor. Eisler, cu un fel de sforăit zgomotos recita fragmentele de text și melodia, iar Brecht îl acompania din când în când. Însă, de cele mai multe ori, nu putea continua din cauza râsului.

Punctul culminant al acestor reuniuni era când însuși Brecht începea să cânte autentice melodii populare bavareze. Brecht domina cu măiestrie tehnica dicției. Vocea sa nu era frumoasă, ci în mod surprinzător expresivă. Nu era un cântăreț, vocea îi era mai degrabă stridentă, dar, prin personalitatea sa unică în lume, emana o forță fascinantă: fermeca publicul, indiferent de melodia pe care o cânta. Cei care au avut șansa să-l audă, nu au putut uita impresia pe care le-a făcut-o și de care nimeni nu putea să scape.

Brecht nu era nici un mâncău, nici un băutor înrăit. Mânca surprinzător de puțin. De fapt, îi plăcea doar bucătăria din sudul Germaniei. Dacă, din întâmplare și doar din dorința de a experimenta altceva, i se servea o specialitate străină, examina farfuria cu priviri neîncrezătoare și, cu un gest definitiv, o îndepărta: *„Asta nu este ca la Augsburg".*

Din acest motiv, soția sa, Helene Weigel, o mare actriță, dar și o *bucătăreasă* excelentă, privea cu o doză justificată de scepticism tentativele bine intenționate la care se aventurau unii dintre prietenii săi în dorința de a-i dezvolta gusturile culinare dincolo de reticențele pe care le avea. El prefera găluștile. Și atât. Singurul fel de mâncare american care îi plăcea era înghețata pe care americanii o mănâncă tot timpul anului, și ziua și noaptea.

Comicul Brecht era, de asemenea, o persoană contemplativă. Deși rezident în sferele înalte ale spritului, afectat de o nepricepere emoționantă în fața micilor detalii ale vieții cotidiene, recupera imediat contactul cu realitatea atunci când trebuia să ajute pe cineva. Se întreba, în primul rând, dacă banii pot fi de vreun folos pentru rezolvarea situației, și dacă raspunsul era afirmativ: cum să-i obțină cât mai rapid. La această tentativă de a demonstra un anumit simț practic, se asocia întotdeauna imaginația care îl caracteriza. Într-o zi când, în exilul din Santa Monica, un tânăr poet german se văicărea în fața lui de dificultatea pe care o avea în a-și găsi de lucru, Brecht l-a sfătuit cu toată sinceritatea să accepte o slujbă la un *service: „Munca este interesantă. Se vorbește mult cu oameni de toate tipurile și se stă toată ziua în aer liber",* i-a spus fumându-și țigara și făcând nori groși de

fum. Dar, cel mai des o striga pe Helene Weigel, al cărei simț practic era mult mai dezvoltat decât al său: *„Helli, uită-te la asta! Cred că trebuie să facem ceva. Ce părere ai?"* Și Helli găsea aproape întotdeauna soluția.

Brecht era conștient de importanța operei sale. Falsa modestie nu îi era necesară. Dar, nu avea nici un fel de reținere în a-i consulta pe ceilalți. Am avut bucuria și onoarea, în timpul anilor noștri de exil în America, să colaborez la realizarea operelor și montărilor sale în mod constant, și să fiu consultat de către el. Bertolt Viertel, care a venit într-o zi în casa lui Brecht ca să joace șah și m-a văzut mai apropiat de el, a spus jumătate serios, jumătate în glumă: „Deja nu mai putem să vă vizităm fără să-l vedem și pe Winge alături de dumneavoastră. Am senzația că este garda dvs. de corp". Brecht i-a răspuns atunci râzând: „Nu, Winge e garda mea de *spirit*". Colaborarea cu el a fost pentru mine o ocazie unică de a observa de aproape munca unui om genial.

Cred că gândirea lui Brecht era caracterizată de amploarea și de mobilitatea, ale imaginației sale creative, ambele excepționale. Aspectul dezarmant al inspirației sale, al judecăților sale, al formulărilor sale, era capacitatea pe care o avea de a face, între două lucruri care păreau foarte îndepărtate unul de altul, comparații ce, păreau la prima vedere neinteligibile și obscure. Până în momentul în care publicul reușea să recreeze calea pe care o urmase rațional Brecht și să recunoască caracterul direct și riguros, la fel ca și profunzimea poetică a imaginii intelectuale. Iubea comparațiile, parabolele, și le improviza, pentru a ușura înțelegerea ideilor dificile sau pentru a le da o formă mai frumoasă. (Asta numea „eleganță"). „Învelea" cu plăcere întrebările sensibile în forme impersonale, creând o anumită distanță. În loc de „eu" și de „tu", spunea adesea „unu" sau „cineva". („Cineva trebuie să facă cafea." Și atunci Helli făcea cafeaua).

Scria la mașină. Lucra când rapid, când încet. Rapid pentru că îndrăzneala concepțiilor sale era un element imediat, care nu cerea niciodată elaborare. De pe culmile pe care se mișca mintea sa, era foarte ușor să înglobeze dintr-o privire, elemente foarte îndepărtate unele de altele și să le unească între ele. Încet, pentru că părea că niciodată nu urmărea terminarea lucrurilor începute. Marea majoritate continuau să fie fragmente pentru el. Insista asupra faptului că rescria cu plăcere anumite piese după prima reprezentare. Imaginația sa creatoare nu obosea niciodată.

El însuși m-a ajutat să depășesc timiditatea pe care am simțit-o la început în „a critica textele marelui Brecht", atrăgându-mi atenția asupra unor fragmente și spunându-mi: *„Vi se pare bun? Mie mi se pare prost, sincer."* Și atunci mă vedeam obligat să apăr fragmentul în cauză sau să recunosc, într-adevăr, ce defecte are. În ambele cazuri, cerea – bineînțeles – argumente detaliate. Când modifica unele fragmente, urmând sfaturile mele, dorea să mai audă o dată criticile și nu se sfia să înlocuiască de mai multe ori acte întregi, până în momentul în care nu mai aveam ce obiecții să aduc. Niciodată nu a manifestat nici cea mai mică urmă de ranchiună, dimpotrivă, el era cel care mă punea într-o situație jenantă, mulțumindu-mi pentru colaborare. (Dar laudele mele nu îl împiedicau să se îndoiască, în continuare, de munca sa.)

Când ne blocam în fața unui fragment oarecare, începea să se plimbe dintr-o parte în alta, fără să vorbească, învăluit în fumul trabucului, cu mâinile încrucișate la spate, sau înfundate în buzunarele pantalonilor, încruntat, până în momentul în care se tolănea, arborând un ușor surâs, în fotoliu și propunea cu o

expresie satisfăcută o concepție absolut nouă, care răsturna tot ce fusese înainte: în primul rând, pentru mine și apoi, de multe ori, și pentru contextul operei. Sau nota problema cu un creion pe o foaie velină de hârtie de scris, cu scrisul său fin și viguros. Sau îmi interpreta fragmentul, pentru a mă convinge de dreptatea sa.

Evident, cerea părerea și celorlați din jurul său. O scria atunci pe margine cu numele celui care o spusese: „Lion Feuchtwanger", „Elisabeth Bergner" sau „Heinrich Mann" și alții. Uneori folosea aceste opinii. Când vorbea cu mine, de exemplu: „Da, cutare crede despre asta că..."

Deși îl preocupau aspectele poetice, stilistice, scenice sau politice, nu uita niciodată că *„teatrul, înainte de toate, trebuie să distreze"*. În același timp, se plângea: *„Idioții ăștia își imaginează că refuz existența sentimentului în teatru. E o prostie"*. Când i-am cerut să-mi explice un fragment de dialog care mi se părea neclar, mi-a spus: *„De ce trebuie să fie înțeles în totalitate de prima oară? Nu au decât să revină asupra lui"*. Când i-am explicat că multă lume nu poate să plătească un al doilea spectacol, că își plătesc cu greu chiar prima intrare, mi-a răspuns sec: „Corect, trebuie să creeze o ordine socială în care să-și permită să plătească. Nici *Hamlet* nu se înțelege de prima oară." Se detașa de anumite sentimente, scriind poezii. Dacă cineva sau ceva îi provoca bucurii sau iritări puternice, puteam să-i cer să-mi arate „noul poem" și aveam întotdeauna siguranța că mi-l va arăta. Atunci, cu un surâs timid, ca și cum ar mărturisi o slăbiciune, îmi oferea un poem mustind de isteține și vivacitate. Apoi îl punea printre lucrurile sale. („Helli, nu știi unde l-am pus? Ce prostie, îl aveam adineauri"). În jurnalul său (pagini volante pe care le păstra într-o copertă albastră) nota ideile care-i veneau sau pe care alții i le dăduseră de-a lungul zilei.

Atribuia diferitelor influențe stilul său limpde și concis: lui Marx, lui Brueghel, artei chineze, artei japoneze, teatrului chinezesc (îl admira pe actorul Mei-Lang-Fang, pe care îl văzuse jucând într-o zi la Moscova; și-l amintea cu multă admirație pe acest actor chinez capabil să mimeze un nor care trece), germanului Luther, patriei sale bavareze, dar și felului de a vorbi concis și expresiv al americanilor. Într-o zi, când am găsit într-unul dintre dialogurile sale cuvintele *so was*, i-am semnalat că era o traducere inexactă, îndepărtată de *so what*, care înseamnă mai degrabă „Da, și? Cum?" M-a întrebat neîncrezător „Nu există în germană?" Am răspuns negativ. „Atunci, e nemaipomenit, mi-a spus. *So was* există în germană începând de astăzi!". Nu a modificat niciodată acest fragment.

Evenimentele istorice îl mișcau întotdeauna profund. Când se transmiteau la radio anumite informații și comentarii politice, încetam imediat să lucrăm sau să mai vorbim. Chiar și în perioada în care Hitler se afla în apogeul puterii sale, Brecht nu s-a îndoit niciodată că va fi anihiliat și că el, Brecht, se va întoarce într-o Germanie socialistă, la teatrul „Am Schiffbauerdamm". (Când i-am spus cu ceva obrăznicie: „Dar nu se știe dacă teatrul va mai fi în picioare după război", mi-a răspuns calm că „Teatrul Schiffbauerdamm va rămâne". Și a rămas). Încrederea sa în clasa muncitoare germană era deopotrivă normală și de neclintit. Pentru Brecht, căruia îi plăceau dezbaterile de idei și controversele, în acest caz nu încăpea nici o îndoială.

Când mă gândesc la Brecht, mă gândesc la râsul lui, la încrederea lui, la disprețul său pentru mediocritate, la credința sa absolută în triumful umanității.

Cum aș putea să fiu trist?

(Revista *Europa*, nr. 133–134, ianuarie–februarie 1957)

Traducere de Irina IONESCU

Brigitte PÄTZOLD

Bertolt Brecht şi-ai săi detractori

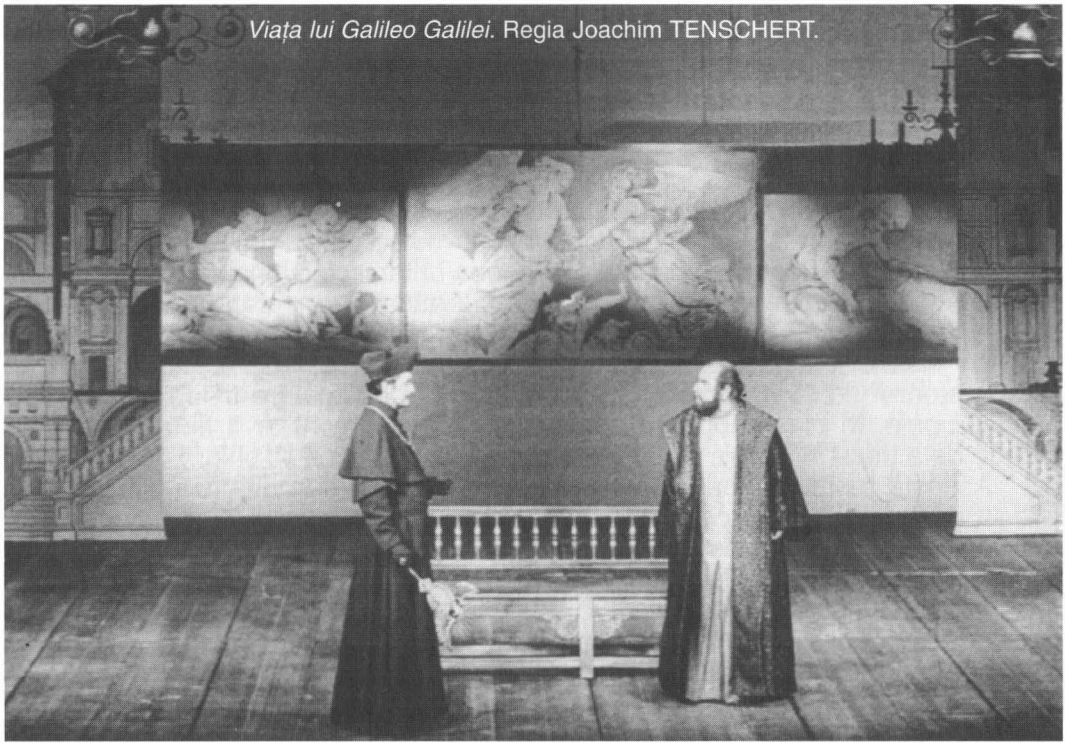
Întâi haleala, şi apoi morala... cântecul acesta pe care-l fredonau berlinezii, în 1928, ieşind de la *Opera de trei parale,* s-ar putea aplica perfect autorului său, Bertolt Brecht. În orice caz, aceasta este teoria britanicului John Fuegi, unul dintre cei mai recenţi biografi ai săi, profesor de Literatură Comparată la Universitatea din Maryland (Statele Unite). După lectura lucrării acestuia, ***Brecht/&Co,*** scriitorul german lasă o imagine dezamăgitoare; este acuzat de a fi exploatat diverse colaboratoare (conform dictonului *sex for text*) şi defăimat ca fiind un oportunist fără scrupule. În plus, biograful britanic afirmă că Brecht ar fi flirtat cu naziştii înainte de a trece în tabăra stalinistă, că ar fi fost antisemit şi, chiar... homosexual.

Această carte-scandal a fost imediat discreditată de numeroşi specialişti în Brecht din întreaga lume. În *International Yearbook* din 1995, John Willet şi colaboratorii săi înşiruie în peste o sută de pagini, mai bine de şapte sute de greşeli sau de afirmaţii eronate. Din acel moment, găsirea unui editor pentru traducerea germană nu a mai fost atât de uşoară. Până la urmă, pe 26 noiembrie 1997, ediţia germană este pusă în vânzare, aruncată pe piaţă precum o cărămidă într-o baltă formată din multele publicaţii ocazionate de centenarul Brecht. Traducătorul Sebastian Wohlfeil a lucrat mai bine de doi ani la traducerea textului englez: a trebuit să verifice fiecare citat în arhivele germane, dat fiind că ediţia americană era plină de greşeli de traducere (o copie a arhivei Brecht aflată la Berlin, la Academia de Artă, a fost donată de către Stefan Brecht, fiul dramaturgului, şi Helene Weigel Universităţii Harvard din New York, putând fi astfel accesibilă lui John Fuegi). Cu un evident simţ al oportunităţii, acesta dedică ediţia germană nu lui Bertolt Brecht, ci principalei sale colaboratoare, Elisabeth Hauptmann, născută pe 20 februarie 1897, argumentând că de n-ar fi făcut aşa, centenarul ei „ar fi trecut neobservat".

Elisabeth l-a cunoscut pe Brecht în 1924. Frumoasă, cultivată, vorbitoare de limbi străine. Se spune că ar fi scris între 80 şi 90% din *Opera de trei parale.* Fără ea, afirmă John Fuegi, nici *Sfânta Ioana a abatoarelor,* nici *Un om egal un om,* nici măcar alte opere didactice ale lui Brecht nu ar fi văzut lumina zilei. Conform opiniei sale, alte trei colaboratoare l-ar fi ajutat pe Brecht la o bună parte a operei sale dramatice: berlineza Margarete Steffin, daneza Ruth Berlau şi finlandeza Hella Wuolijoki. *Viaţa lui Galileo* ar fi fost redactată în majoritate de Margarete Steffin, decedată de tuberculoză la Moscova, în 1941. *Cercul de cretă caucazian* se datorează efortului lui Ruth Berlau. Iar despre Hella Wuolijoki, se pare că i-ar fi furnizat trama din *Domnul Puntila şi sluga sa Matti,*preluată din romanul său scurt *Un Baco finlandez.*

„Brecht fertiliza oamenii"

De ce oare aceste femei s-au sacrificat pentru maestrul lor, una dintre ele până la moarte (cum e cazul lui Margarete Steffin), alta dând în alcoolism şi depresie (precum Ruth Berlau, ce a avut parte de o moarte tragică, în 1974, în incendiul ce-a devastat spitalul psihiatric în care era internată) sau, ce-a de-a treia, încercând în mai multe rânduri să se sinucidă (în cazul lui Elisabeth Hauptmann) – fără a mai pune la socoteală avorturile provocate? Răspunsul lui John Fuegi:

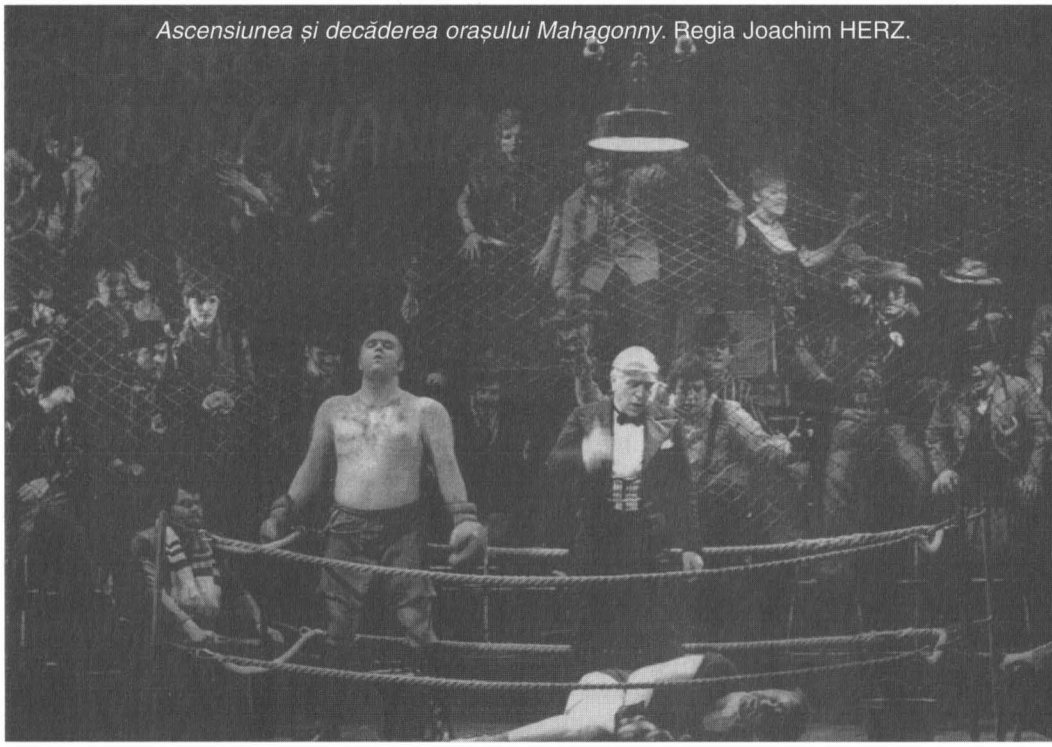


Viața lui Galileo Galilei. Regia Joachim TENSCHERT.

exploatarea sexuală, născută din farmecul irezistibil al lui Bertolt Brecht. Educat după tiparul occidental, universitarul britanic nu poate înțelege faptul că aceste militante comuniste au lucrat gratuit (sau aproape) doar pentru a lupta împotriva fascismului. Doar un exemplu: Elisabeth Hauptmann i-a cerut lui Brecht doar 12,5 % din drepturile de autor cuvenite pentru *Opera de trei parale*.

Din dorința de a conferi credibilitate afirmațiilor sale, autorul precizează că în anii ´70 le-a cunoscut personal pe câteva dintre aceste colaboratoare care, din păcate, nu mai trăiesc pentru a depune mărturie, una dintre ele fiind Elisabeth Hauptmann. Un prieten de-al ei, Werner Hecht, care a şi lucrat alături de ea ca editor al creației lui Brecht, mărturisește: „L-a pus cu botul pe labe, după o oră. Elisabeth era o persoană foarte discretă în ceea ce privea viața ei personală. Întrebările insinuante ale acestuia, ce încercau cu orice preț s-o facă să mărturisească anumite lucruri, au enervat-o peste măsură". În plus, Werner Hecht a publicat, după treizeci şi cinci de ani de studiu, o cronică a vieții lui Brecht din ziua naşterii sale (10 februarie 1898, în Augsburg) şi până la moartea sa, pe 14 august 1956, la Berlin. În epilogul acestei cronici, precizează că „unele erori flagrante vizibile la compararea cu fapte şi date menționate în studiul lui John Fuegi, demonstrează lipsa de seriozitate a acestei cărți."

Sabine Kebir, una dintre puținele femei specialiste în literatura brechtiană, a studiat în amănunt relația dintre Brecht şi colaboratoarele sale. Aşadar, s-a concentrat pe viața lui Elisabeth Hauptmann, principala „victimă" a „exploatatorului". A remarcat astfel că Hauptmann nu a mai scris nimic demn de luat în seamă după separarea de Brecht. Avea cumva nevoie de geniul lui, sau poate lucrul în comun era motorul inspirației sale? În plus, parcursul literar al lui Brecht a continuat fără poticneli şi



Ascensiunea şi decăderea oraşului Mahagonny. Regia Joachim HERZ.

alături de alte colaboratoare. Un alt argument în contra biografului britanic: coerenţa stilului brechtian, evidentă până şi în cele mai scurte note sau scrisori. Şi în ultimul rând, Sabine Kebir a rămas surprinsă, dincolo de lupta comună împotriva fascismului, de plăcerea lui Hauptmann de a lucra cu Brecht. „Râdeam mult împreună, spune ea. Şi, în ciuda dificultăţilor lucrului, ne distram muncind."

În acest efort colectiv, indispensabil actului creator, este evident imposibil să delimitezi cu exactitate cât aparţine fiecăruia dintre colaboratori. Însă acest fapt pare să nu fi deranjat pe nimeni; toţi respingeau conceptul de proprietate individuală, considerându-l o valoare mic-burgheză. Discipol al maestrului între 1949 şi 1956, regizorul elveţian Benno Besson – căruia Brecht, conform opiniei lui John Fuegi, i-ar fi „furat" studiul despre *Don Juan* – confirma: „Nu mă interesa sub nici o formă chestiunea drepturilor de autor. Ceea ce conta pentru mine era să lucrez cu Brecht [...]. Fertiliza oamenii. El îi făcea productivi pe ceilalţi, iar ceilalţi îl îndemnau spre lucru."

În ceea ce priveşte colaborarea cu daneza Ruth Berlau, trebuie precizat faptul că niciodată ea nu a ajuns să stăpânească bine limba germană. Drept pentru care, e greu de crezut că ar fi reuşit să scrie parte din textele atât de poetice ale *Cercului de cretă caucazian*. Este mai mult decât suficient pentru a ne convinge de asta doar citind una dintre scrisorile pe care i le-a adresat lui Brecht, scrisă într-o germană aproximativă.

Relativitatea lui Brecht în privinţa drepturilor de autor era supercunoscută mult înainte ca John Fuegi să-l ofenseze pentru asta. Dramaturgul nu o ascundea. Încă din anii ´20, criticii Kurt Tucholsky şi Alfred Kerr îi reproşau faptul că ar fi luat versuri din Villon, fără a-l cita, pentru *Opera de trei parale*. Mai târziu, fragmente

din Rimbaud au apărut în *Predici domestice*. Textul său de tinerețe, *Un om egal un om* este inspirat din *Woyzeck*-ul lui Büchner; *Opera de trei parale* din *Opera cerșetorilor* de John Gay; *Cercul de cretă caucazian* din Klabund. Dar Shakespeare nu l-a copiat pe Francis Bacon ți Moliérè pe Corneille?

Biografi precum Werner Hecht, Klaus Völker sau Werner Mittenzwei menționaseră deja aceste „împrumuturi" literare ale lui Brecht. În plus, nu au lăsat loc de dubii în ceea ce privește prezența activă a colaboratorilor, considerînd însă că, fără îndoială, ar fi fost o problemă personală a fiecăruia dintre ei în a-și reclama sau nu partea. Singura care ar fi putut să o facă și care a renunțat din proprie voință a fost Elisabeth Hauptmann. Margarete Steffin a murit în 1941, iar Ruth Berlau s-a scufundat în alcoolism. Hella Wuolijoki a căzut la înțelegere cu Brecht ca el să-i plătească 50% din onorariu, drept recunoaștere a contribuției sale la *Puntila* – însă, piesa nu a mai fost nicicând plătită de editorul său.

Ca și cum John Fuegi ar fi avut un unic scop: apărarea drepturilor acestor femei disprețuite de Brecht, de editorul său Peter Suhrkamp și de moștenitorii Barbara și Stefan Brecht...! Însă, din spatele acestui feminism, se întrevede un alt obiectiv: distrugerea unei mari personalități a secolului al XX-lea, creator al unui teatru politic și popular, autor al unor piese care, prin limpezimea parabolelor sale, revelează măruntaiele unei lumi în care omul este un lup pentru semenii săi, motiv pentru care trebuie schimbată. Într-o epocă precum cea a anilor '20, dominată de sărăcie și șomaj, Brecht ar fi putut fi la modă. În consecință, John Fuegi îi realizează un portret cu trăsături de criminal.

Rețeta e deja cunoscută, însă autorul exagerează, drept pentru care își pierde credibilitatea. Cum a fost capabil să-l acuze pe Brecht de antisemitism când chiar soția lui, actrița Helene Weigel, era evreică austriacă? Cum îi poate atribui dramaturgului înclinații pro-naziste? Și, culmea culmilor, să vorbească despre „puterea diabolică pe care Hitler, asemeni lui Brecht, o are asupra publicului münchenez al anilor '20"? Atât de diabolică încât, evident, Bertolt Brecht devine stalinist. În acest punct coincid John Fuegi și Stéphane Courtois. Antipatia autorului este îndreptată spre scriitorul marxist care, într-o zi a anului 1926, îi cunoaște pe sociologul Fritz Sternberg și pe marxistul neortodox Karl Korsch, cei doi devenind profesorii săi în materie de economie politică și marxism, după modelul Rosei Luxemburg.

John Fuegi justițiarul îl zugrăvește de asemenea pe Brecht ca pe un oportunist sucit. De ce nu s-a înscris niciodată în Partidul Comunist German? Pentru a nu se expune sau a nu se compromite? Cum a reușit să scape de vânătoarea de vrăjitoare a senatorului McCarthy? Fără îndoială, a lipsit din rolul de „rezistent". Nu a participat la mitingul organizat de muncitorii revoluționari din Germania de Est, în 17 iunie 1953? O dovadă în plus a opțiunii sale staliniste.

În fond, care a fost atitudinea sa fața de revolta muncitorească îndreptată împotriva autorităților tinerei Republici Democrate Germane? Manfred Wekwerth, unul dintre discipolii săi la Berliner Ensemble, era în acele vremuri alături de Brecht: „Când a fost anunțată greva, povestește el, Brecht a adunat întreaga echipă la el acasă. Mai întâi a aprobat greva muncitorilor. La întrebarea mea: «Ce-i de făcut?», mi-a răspuns: «Trebuie înarmați muncitorii.» În ziua următoare, ieșind în stradă, am auzit sloganuri de tipul «Moarte comuniștilor!», strigate de provocatori infiltrați din Berlinul de Vest. Atunci Brecht ne-a vorbit de «pericolul fascist». Eram chiar alături de el când a început să vorbească cu muncitorii. Îi îndemna să se manifeste, punându-i în gardă despre pericolul care-i amenința."

În realitate, Bertolt Brecht a încercat, de asemenea, să negocieze cu autoritățile, solicitându-le cedarea antenelor de radio lui Berliner Ensemble. A propus Guvernului să inițieze dialogul cu poporul, pentru a explica și a recunoaște anumite erori. Dar, din scrisoarea sa adresată conducătorului comunist Walter Ulbricht, s-a publicat doar ultima frază: „Vreau să-mi exprim solidaritatea cu Partidul Comunist Unit." Așadar, dramaturgul s-a aruncat cu pieptul dezgolit în plină luptă și nu s-a dat în lături, așa cum l-a imaginat Günter Grass în *Plebeii repetă revoluția* (*Les plébéiens répètent la révolution*, Paris: Editions du Seuil, 1961). În loc să se închidă în teatrul său precum într-un turn de fildeș, Brecht a ieșit în stradă. După aceste evenimente, Brecht a și scris faimosul său poem: dacă poporul nu poate dizolva guvernul, *„n-ar fi oare mai simplu ca guvernul să dizolve poporul și să aleagă în locul lui altul?"*

De fapt, *aparatcik*-ii R.D.G.-iști nu au avut niciodată încredere în Brecht. Teatrul său nu se încadra perfect dogmei realist-socialiste. Îl acuzau de a fi extrem de „formalist", exagerat de „cosmopolit", peste măsură de „pacifist". Piesele sale păcătuiau prin absența muncitorilor-eroi pozitivi. Doar renumele lui internațional l-a protejat de posibile atacuri periculoase. Werner Hecht își amintește comentariile extrem de lucide ale lui Helene Weigel: *„Nu eram ceea ce le-ar fi plăcut să fim. Cu atât mai puțin însă ar fi vrut să piardă ceea ce reprezentam noi pentru ei."* Adică, în primul rând, prestigiu internațional...

Cineastul Peter Voigt, care la 25 de ani a început să muncească la Berliner Ensemble ca asistent (adică din 1954), confirmă această ambiguitate a statutului omului de teatru Bertolt Brecht. *„Teatrul său era în același timp, criticat și subvenționat."* Peter Voigt a asistat în 1954 la răsunătorul succes de la Berlin al Companiei „Sarah Bernhardt" din Paris, amintindu-și de vorbele lui Brecht: *„Prieteni adevărați avem doar în Polonia și Franța."*

Oportunist, Bertolt Brecht? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie explicat de ce dramaturgul, care credea că teatrul ar fi putut contribui la schimbarea lumii, a hotărât să se stabilească după război în RDG și de ce a rămas și mai departe acolo. Din interes, lasă să se înțeleagă John Fuegi, remarcând faptul că i-au fost puse la dispoziție o sală de teatru, subvenții și alte privilegii, i-au acordat Premiul Stalin, etc. Giorgio Strehler, fondatorul Companiei „Piccolo Teatro" din Milano și prieten al lui Brecht, are o altă părere: *„Trăia cu speranța că acel socialism fără libertăți se putea transforma într-un socialism liber."*

În legătură cu decizia inițială de a rămâne în RDG, însuși Brecht se justifică într-una dintre *Poveștile lui Keuner*. Între un salon elegant și o bucătărie a ales să se instaleze în bucătărie pentru a da o mână de ajutor bucătăresei. Și în ceea ce privește decizia de a continua să trăiască acolo, o conversație ulterioară ne lămurește. Un elev curios să afle ceea ce încă își mai dorea să schimbe Brecht cu al său teatru dialectic, într-un stat socialist în care lupta de clasă dispăruse, maestrul i-a răspuns, în decembrie 1955, că întotdeauna vor exista contradicții ce vor trebui dezvăluite și limpezite.

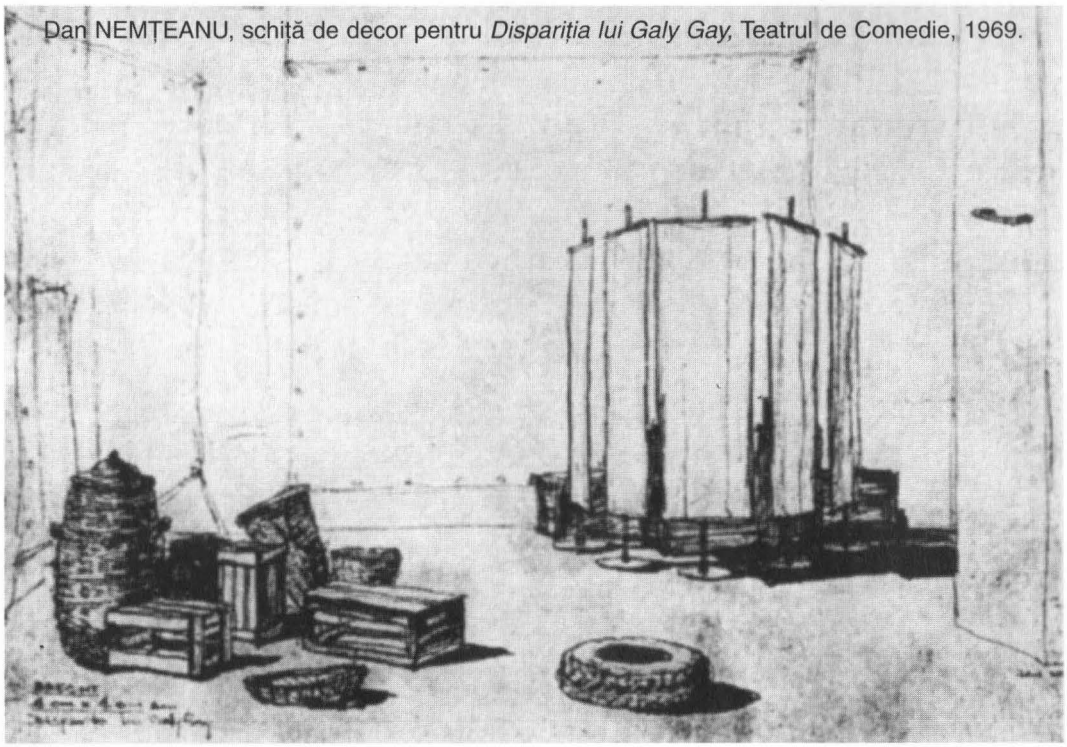
Cel mai surprinzător din cartea lui John Fuegi este că acesta, profesor de literatură comparată, nu îndrăznește să facă nici măcar o minimă analiză a textelor brechtiene. Fără îndoială însă, este evident faptul că, dincolo de atacul personal, ceea ce vrea să prejudicieze este creația. Și impactul acesteia. Oricum ar fi însă, Brecht continuă să fie și astăzi omul de teatru cel mai respectat din Germania...

Le Monde Diplomatique, februarie 1998.
Traducere de Ioana ANGHEL

BRECHT ÎN ROMÂNIA

Dan NEMŢEANU, schiţă de costum pentru *Cercul de cretă caucazian.*

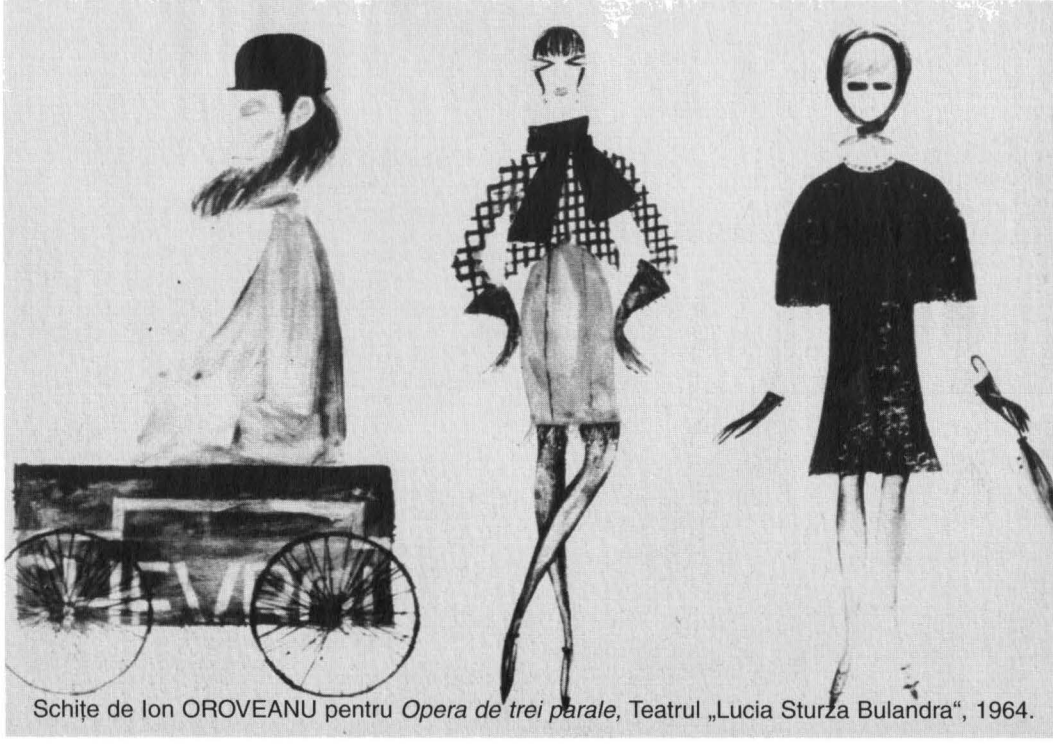
Silvia POPOVICI, Gruşa în *Cercul de cretă caucazian;* regia: Lucian GIURCHESCU, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1962.



Dan NEMȚEANU, schiță de decor pentru *Dispariția lui Galy Gay,* Teatrul de Comedie, 1969.

Scenă din spectacolul *Dispariția lui Galy Gay;* regia: Lucian GIURCHESCU, Teatrul de Comedie, București, 1969.

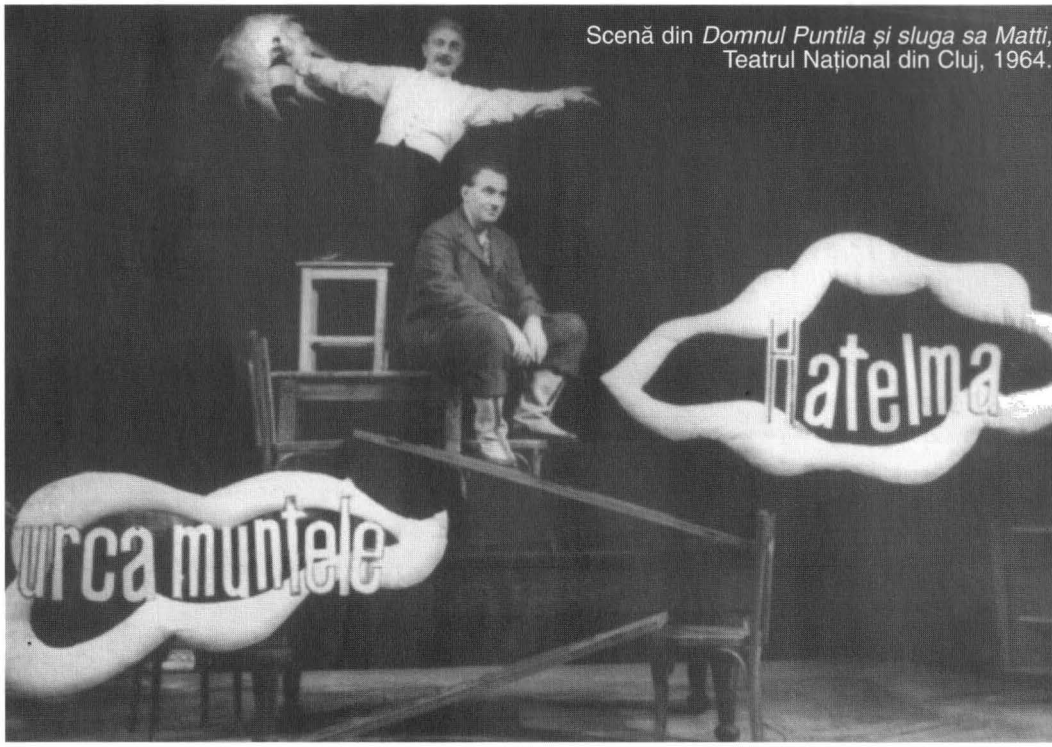
Scenă din *Soldatul Švejk în al doilea război mondial;* regia David ESRIG, Teatrul de Comedie, 1962.



Schițe de Ion OROVEANU pentru *Opera de trei parale,* Teatrul „Lucia Sturza Bulandra", 1964.

Constantin RAUȚCHI în *Azdak* din *Cercul de cretă caucazian,* 1962.

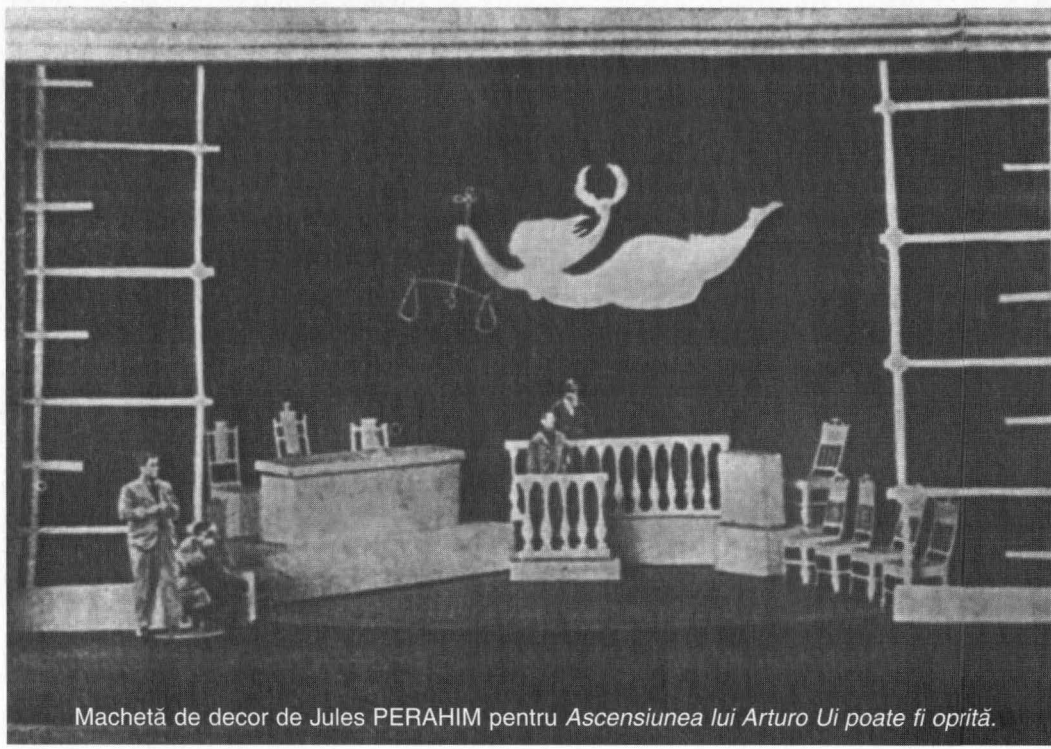
Eugenia DRAGOMIRESCU în *Mutter Courage*, IATC, 1962.



Scenă din *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, Teatrul Național din Cluj, 1964.

Scenă din *Mutter Courage*, Teatrul Național din Cluj, 1975.

Scenă din *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită;* regia: Horea POPESCU, Teatrul Giulești, 1963.



Machetă de decor de Jules PERAHIM pentru *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită.*

FESTIVALURI, GALE

Cluj

Antoaneta IORDACHE

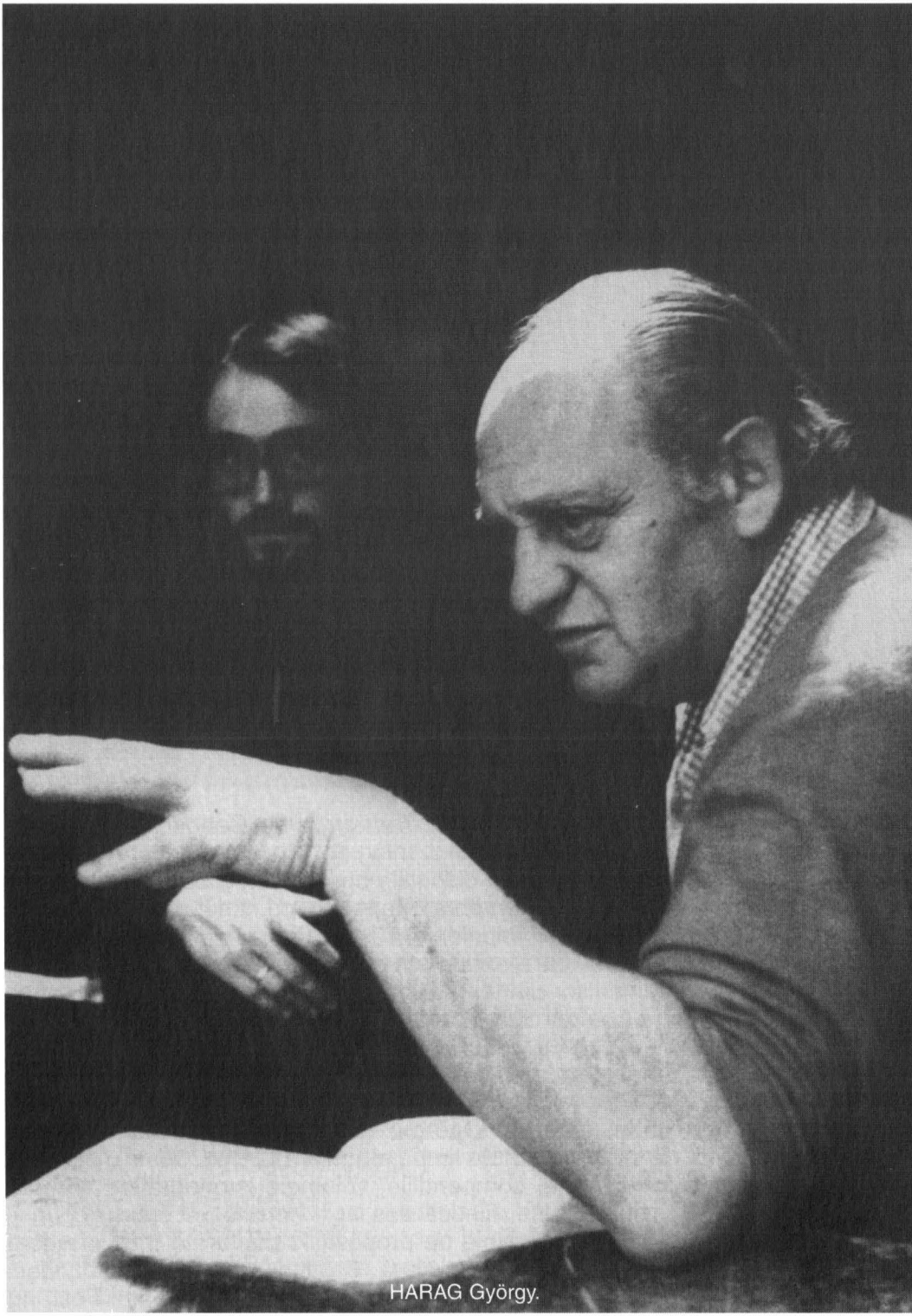
Nouă zile de teatru pe Tema Harag...

Un admirabil efort de natură spirituală lasă să se vadă în prim-plan acest **Harag Fest** din Cluj-Napoca, inițiat în anul 2000 (și adus recent la o a doua ediție) de Tompa Gábor și teatrul său. Încât, dincolo de programul de spectacole (în mare parte văzute deja – dar, aproape toate bune), cele nouă zile de teatru sunt și o posibilitate de a observa în ce măsură – cum – la ce scenografi și regizori s-a fructificat gândirea spectaculară a maestrului György Harag (despre care, prescurtând, obișnuim să spunem că a fost un adevărat înnoitor, un magician al artei teatrale).

Desigur, a-l comemora pe György Harag e un gest intelectual, sub toate aspectele, legitim. La Cluj – nu cred că prin simplă întâmplare –, comemorarea propriu-zisă nu ocupă decât un fragment de zi dinspre finalul desfășurării, iar prezența la acel punct sensibil (oarecum, discret marcat în panoplie) este facultativă. „Zilele comemorative Harag" nu sunt, cu alte cuvinte, lăsate în seama redundantelor (obligatoriilor, tristelor) sobrietăți de care, din nefericire, e plină lumea – și teatrală – din jur. Poți foarte bine să nu te deplasezi la Târgu Mureș, la mormântul lui Harag, din Cimitirul Evreiesc, în secvența dedicată întâlnirii cu locul de veci al regizorului. Sigur, să te duci, ori să nu te duci poate fi o alegere de moment.

A comemora „altfel" decât cei mai mulți dintre noi s-au obișnuit tinde, încearcă, vrea – probabil – „să ne învețe" Teatrul Maghiar de Stat Cluj. Folosindu-se de *Tema Harag...*

În fapt, Tompa Gábor – și echipa lui organizatorică – nu fac, în acest micro-festival, decât să pună la dispoziție niște fotograme documentare, unele vechi, altele noi, unele vorbind despre perisabilitatea clipelor, altele despre eternitatea exercițiilor scenice și de viață ale unui personaj ieșit din comun – cum a fost Harag. Cine se interesează de partea teatrală a imaginii legatare – are în față câteva posibilități de a înțelege mai nuanțat specificitățile cazului: cărți editate între timp (unele cu lansarea „în program", altele „la cumpărare" în holul teatrului); Casete înregistrate ici-colo prin lume (unele din Novisadul anilor '70 ai secolului XX – cu spectacole în regia lui Harag, altele din largul Europei – datorate generațiilor următoare de creatori de magie teatrală: directori de scenă, scenografi, actori...). În Expoziția de fotografii de scenă Helmut Stürmer au rulat continuu secvențe surprinse la Limoges, Bonn, Oslo..., teatru și operă, reprezentații unde erau „de căutat" în primul rând inimitabilii Purcărete și Stürmer, dar prin rama cărora părea că trece din când în când umbra domnului Harag. Pesemne, chiar și fără să vrea neapărat, ideile consistente se întâlnesc, comunică, în proiecția cercurilor timpului. Cu – deja – mulți ani în urmă, în 1978,



HARAG György.

TOMPA Gábor, Marina CONSTANTINESCU și Mihai MĂNIUȚIU.

György Harag a pus în scenă la Novisad *Trei surori* de Cehov (încadrate de *Unchiul Vanea* și *Livada de vișini*, într-o trilogie). Mi-am reamintit impresia puternică, lăsată de spectacol, cum și discuțiile aprinse din grupul de timișoreni împreună cu care îl văzusem *(illo tempore)*. Fapt este că filmul oferit (acum) de clujeni, deși după o copie relativ împăienjenită, arată o regie la zi! O ecuație spectaculară proaspătă, în care discursul scenografic „lucrează" asupra verbelor, atributelor, interjecțiilor din text, evident – asupra personajelor dramei, determinându-le postura comportamentală, în cele din urmă chiar definindu-le lumea, categorial. Reluat azi, cu exactitate, spectacolul acela ar fi ciudat de actual, ca modalitate de demers regizoral. Cu toate că, de la premieră, au trecut aproape trei decenii.

S-a scris, nu puțin, despre György Harag: sunt câteva serioase monografieri (tipărite de criticii noștri de limbă maghiară la Budapesta), dar sunt și referiri importante în jurnalele, compendiile, volumele istoriografice apărute aici. Poate, unele ar trebui traduse, fiindcă așa ar fi normal. Încerc să spun – riscând un truism – că am avea nevoie de propozițiile conturate în acele cărți despre Harag și noi nevorbitorii de maghiară. Profitul ar fi profesional, deci însemnat: Tema Harag, din câte ne conduce să notăm tocmai recentul Fest, nu

este un capitol închis, ci dimpotrivă. Aprofundarea meditațiilor sale spectaculare n-ar putea decât să-l apropie pe cel preocupat de simbolistica, metafizica, arhitectura surprinzătoare a lecturilor regizorale de valoarea unor: Tompa Gábor, Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete (prezenți la Cluj, de altminteri, într-o logică a lucrurilor, prin câteva dintre cele mai îndrăznețe – șocante – aplaudate producții ale lor: *Medeea-cercuri* după Euripide, *Woyzeck* de Büchner, *Oedip rege* după Sofocle, *Cumnata lui Pantagruel* după Rabelais...). Viziuni, reprezentații ce s-au bucurat de cronici favorabile, amănunțite, extinse înainte de a veni să îmbogățească ediția clujeană. Și nu mă încearcă tentația de a adăugi calificativele, meritate, ce alcătuiesc dosarul de presă al spectacolelor (titlurilor din perioada mea de participare). Din câte știu, doar Tompa se identifică drept succesor al valorilor, al imageriei promovate, clădite de Harag. Cât de evident ar trebui să fie un adevăr care susține o asemenea continuitate, într-o artă de natura teatrului?...

Personal, după acest *Fest* rămân cu senzația că un anume fel de întâlnire, cea esențială, între Regizorul-Magician și generațiile mai noi s-a produs încă de cu timp în urmă și că probele, rezultatul, efectele, moștenirea spirituală sunt perceptibile în spectacole.

Liana ORNEA

Actualitatea lui Harag

În luna mai 2006, după cinci ani și jumătate de la prima ediție, am putut asista la cea de-a doua ediție a **Zilelor comemorative „György Harag"**, eveniment organizat cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, Ministerului Patrimoniului Național al Ungariei, Fondului Național din Ungaria, UNITER, Fundației Corvineum.

Deși comemorarea a optzeci de ani de la nașterea lui György Harag ar fi trebuit să aibă loc în 2005, ea nu a fost posibilă până anul acesta, an în care se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Samuel Beckett. Sub semnul acestei coincidențe, în programul Festivalului au figurat două montări cu *Așteptându-l pe Godot* și un colocviu Samuel Beckett. *„Ceea ce îi apropie pe acești doi creatori este, fără îndoială, o precizie necruțătoare. Precizia și puritatea frazelor și a situațiilor"*, observa Tompa Gábor.

Cum din Zilele comemorative „György Harag", el nu ar fi putut lipsi, în două dimineți au fost proiectate câteva dintre spectacolele marcante ale carierei sale: *Iubire* de Lajos Barta, montat în 1973 la Teatrul Secuiesc de Stat din Târgu Mureș, *Trei surori* (1978) și *Livada de vișini* (1979).

După proiecția cu *Iubire*, organizatorii ne-au oferit o surpriză, o peliculă cu un interviu luat lui Görgy Harag în perioada repetițiilor la spectacol. Harag mărturisește aici că a renunțat la confortul și comoditatea creatorului care începeau să se instaleze în perioada cât a fost angajat la Satu Mare și a început să se miște prin țară, să schimbe locul ca să fugă de stereotipie. Era de părere că, la cinci–zece ani, trebuie schimbat stilul prin reînnoirea mijloacelor de expresie, dar că stilul unui spectacol pleacă totuși de la stilul scriiturii trecut prin experiența de viață a regizorului.

O scrisoare pierdută e montată de Tompa Gábor în cheia *„Zoe, Zoe, fii bărbată!"* Zoe este bărbat, dar nu în travesti, ci unul adevărat, îmbrăcat ca atare și nefardat, jucat de Bács Miklos. O (un?) Zoe care se uită după femei, flirtează cu femeile, are dorințele unui bărbat. Convenția este dusă până la capăt (mai departe) și, pentru constrast, pentru polarizarea relațiilor dintre personaje, în toate celelalte roluri sunt distribuite femei. Nici ele nu joacă în travesti, ci se poartă ca niște femei de afaceri din ziua de azi.

În descifrarea textului, Tompa Gábor împinge ironia lui Caragiale până la grotesc, punctul culminant fiind apariția lui Dandanache care arată ca un cadavru. Ba chiar, intr-un moment în care el adoarme, i se aprinde o lumânare și e adusă o coroană de flori care poate fi folosită foarte bine și pentru sărbătorirea alegerilor și pentru înmormântare.

Relațiile politice sunt aduse într-o realitate socială actualizată: la adunarea electorală, Popa Pripici sfințește microfonul; discursurile sunt imaginate ca niște *talk-show*-uri. Este subliniată prioritatea intereselor personale sub scuza permanentă a interesului general.

Deși eram obișnuiți cu montări realiste ale acestui text, realism dus de Liviu Ciulei până la mititeii al căror miros trecea în sală la serbarea finală, Tompa Gabor ne-a demonstrat că *Scrisoarea* rezistă și în teatrul de convenție.

Pasionat de opera lui Beckett, Tompa Gábor ne propune un *Așteptându-l pe Godot* montat la Teatrul Támási Aron din Sfântu Gheorghe.

Din cauza îmbolnăvirii actorului care îl interpreta pe Pozzo, în ultima clipă, a intrat în acest rol chiar regizorul spectacolului, Tompa Gábor.

Astfel, a putut să ne transmită practic toate intențiile pe care le avea în legătură cu montarea sa. Pozzo nu este rău, i se pare că se poartă firesc cu Lucky, că are grijă de el, îi dă oase, îl ține în preajma sa.

După Tompa Gábor, relația cu divinitatea este partea optimistă a operei lui Beckett.

În opera lui Beckett, a vorbi despre Dumnezeu înseamnă a vorbi despre o absență. Absența este cu totul altceva decât inexistența: absenței, ne putem adresa, o putem aștepta, dori, e o lipsă care se cere umplută. Dimpotrivă, inexistența nu relevă nimic, nici chiar indiferența. Existența, măcar presupusă, a lui Godot, dă sens vieții celor doi care îl așteaptă, Vladimir și Estragon, existența cărora pendulează între speranță și disperare, găsindu-și mereu argumente care să-i susțină: apariția frunzei în copac, seva ca simbol al divinității, sau apariția băiatului – mesagerul lui Godot – care în spectacolul lui Tompa Gábor e doar o imagine pe ecranul unui televizor, trimite către o lume ireală, o lume nepalpabilă.

Vladimir face o paralelă între ei și cei doi hoți răstigniți odată cu Isus. Faptul că unul dintre ei a fost iertat, îi dă speranțe că ar putea fi mântuit. Că merită să aștepte. Procentul de 50% i se pare bun, încurajator. Prin contrast, Pozzo este omul activ, absorbit de viața prezentă, care nu așteaptă, ci realizează, face. Solid inserat în structurile timpului și spațiului, el nu-și pune întrebări existențiale. Răul și mizeria nu reușesc să-l atingă. Lucky nu gândește, nu este decât o marionetă pasivă. Amândoi sunt înconjurați de bagaje. Pentru ei, „a avea" cântărește mai mult decât „a fi".

Pentru Pozzo, oprirea în vecinătatea „vagabonzilor" a fost o slăbiciune. În apropierea lor riscă să „existe", deci să reflecteze – așadar, să le semene. Și totuși, o atracție misterioasă îl reține, el trebuie să facă un efort să-i părăsească și să-și regăsească singurătatea. Relațiile dintre Pozzo și Lucky sunt reduse la cele de necesitate. În rest, sunt foarte singuri.

În actul doi, Pozzo revine orb, iar sclavul lui mut. Așa încât stăpânul va depinde de sclavul lui, se lasă condus de el.

Pentru cei doi „vagabonzi", venirea lui Pozzo este un accident, un divertisment. Când acesta dispare urmat de Lucky, ei reîncep să aștepte, să existe. Ei au un țel precis pentru care așteaptă. Mântuirea. Dacă aceasta le e inaccesibilă, rămâne doar neantul. Cale de mijloc nu există.

TOMPA Gábor:

„Disperarea beckettiană, ultima formă de speranță"

Am ajuns la ediția din acest an a *Zilelor comemorative György Harag* (4–12 mai 2006) organizate de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu o seară după reprezentația spectacolului Așteptându-l pe Godot **de la** Teatrul *„Támási Áron"* **din Sfântu Gheorghe, regia Tompa Gábor (văzusem premiera la sediu); primul lucru pe care l-am aflat a fost acela că Nemes Levente nu s-a putut deplasa din motive medicale și Tompa a trebuit să joace Pozzo. Evident, am trecut și lucrul acesta la categoria rateuri, așa cum păstrez și faptul că nu am reușit să văd** Sfârșit de partidă **făcut de Tompa cu trupa lui. În consecință, m-am văzut nevoită să mă mulțumesc doar cu o discuție și cu amintirea spectacolului în care lumina lunii „patinează" un covor nesfârșit de pași/pantofi ai unor drumuri niciodată încheiate – tulburător decupaj. Dar în teatru, cele mai frumoase sunt amintirile...**

Crenguța Manea: *Domnule Tompa Gábor, sunteți singurul regizor din România care programatic și-a propus, și a și reușit, să aducă foarte aproape de lumea teatrală de aici opera lui Samuel Beckett. Din institut datează prima dumneavoastră montare Beckett,* O, ce zile frumoase. *Întâlnirea cum a avut loc? A fost mai întâi un spectacol sau pagina scrisă?*

Tompa Gábor: N-am văzut nici un spectacol Beckett timp de foarte mulți ani și nici despre piesele sale nu știam, neexistând traduceri (bine, înafară de *Așteptându-l pe Godot* tradus de Gellu Naum și publicat în „Secolul XX"); văzusem mult teatru la Târgu Mureș, dar acolo Beckett nu era în repertoriu. Știu că singura încercare de a monta Beckett în anii '70 a fost cea a lui David Esrig care a început și a repetat *Godot.*

C.M.: *Acel spectacolul a fost interzis; lui Esrig îî mai fusese interzis și un film după Caragiale,* De ce?, *apoi și* Furtuna *la Naționalul din București, așa că a decis să rămână în străinătate.* Godot *a ieșit într-un soi de regie colectivă, în distribuție cu Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Grigore Gonța, ei spunând că au lucrat după caietul de regie a lui David Esrig. Sau cel puțin, așa afirmă un soi de folclor teatral.*

T.G.: Am văzut spectacolul, dar nu era nici pe departe montarea lui Esrig, să fim serioși! Nici nu semăna cu ce a vrut el. El își imaginase un decor care ascundea în suprafața de joc niște elemente elastice, de buret, care făceau mersul imprecis și aruncau personajele ca la circ – Esrig mi-a povestit de acea variantă; acum el repetă o alta la Athanor Theater, la Burghausen, pentru a sărbători *Anul Samuel Beckett.*

Pentru mine, impactul cu dramaturgia lui a fost foarte puternic, la începutul studenției; în anul doi, era în 1979, am citit în „Secolul XX" *O, ce zile frumoase* și m-am hotărât să-mi dau examenul pentru „teatru de avangardă" – aceasta era tema la clasa de regie – cu acest text; am lucrat cu Aurora Leonte și Ana Adrian în distribuție. A fost un moment de care îmi amintesc cu drag; ne-am închis în sala de sport a Teatrului Național, unde se mutase Institutul după cutremur, și am improvizat un decor adunând toate elementele cu propria mână; la început

am pus o masă şi un scaun apoi am adunat în jurul lor saltele, pînze, pantofi vechi, deşeuri de croitorie, cărţi, instrumente vechi folosite în cercetarea ştiinţifică. Erau fragmente bricolate de civilizaţie în mijlocul cărora se afla cufundată Winnie. Am tăiat foarte mult din text, spectacolul având cam cincizeci de minute; nu era un spectacol beckettian, aş putea spune acum, textul l-am folosit ca pe un pretext; era un spectacol în care Winnie, imobilizată, se revoltă şi toată responsabilitatea aparţine societăţii, puterii, lumii din afară, ceea ce nu este deloc aşa, dar asta am aflat mai târziu. Spectacolul a fost apreciat, dar nu era cu nici un chip Beckett.

C.M.: *Din acest motiv aţi revenit după, iată, mai bine de douăzeci de ani la* O, ce zile frumoase*, premieră la Teatrul de Comedie, Bucureşti, decembrie 2004? Comparând decupajul scenografic al montării pe care aţi făcut-o în institut cu cel realizat de Helmut Stürmer la Comedie, diferenţele sunt majore. Scenografia aceasta are o anume patină tandră: pălăriuţa cochetă şi lumina filtrată prin dantela umbrelei lui Winnie, trenuleţul de jucărie – care, minune, începe să se mişte – oglinzile ce împrejmuiesc scena; asigură o anume căldură, o anume intimitate, în dialogul cu acea Privire de Sus pe care Winnie doreşte cu disperare să nu-l întrerupă, să nu-l piardă, ca pe o legătură vitală. Or, cred eu, acesta este axul noii montări. Este cu totul diferit faţă de cea ce tocmai aţi evocat.*

T.G.: Sigur că da, pentru că la acea dată eu nu descoperisem substratul biblic din opera lui Beckett care este absolut substanţial. Cred că s-a petrecut cu mine o situaţie similară cu cea a unui tânăr muzician, să spunem, care nu are tehnica necesară pentru a cânta o întreagă simfonie, dar cântă foarte bine anumite pasaje; aşa mi s-a întâmplat mie atunci. Am simţit structura muzicală a operei lui Beckett dar nu aveam formată mîna, nu vedeam întregul. Dacă cineva cântă un concert de pian, trebuie să aibă întregul opus în minte chiar şi atunci când interpretează numai *solo*-urile. Poate a fost şi nevoia de a exprima şi o atitudine de frondă – nu spun mai mult – prin acel spectacol de mici dimensiuni în care Winnie se revoltă şi care a fost preluat de Teatrul Foarte Mic; a avut chiar câteva turnee în ţară şi a fost mai mult decât un examen de regie. Dar eu l-am descoperit în profunzime pe Beckett mai târziu.

Revenind la scenografie, la Beckett există o tendinţă reducţionistă până la esenţă; dacă la alţi dramaturgi energia se manifestă prin dinamism, prin multă mişcare, el o focalizează, adună energiile. Cu cât înaintăm cronologic în creaţia lui Beckett, cu atât ajungem la o reducţie mai mare a elementelor de mişcare şi de imagine; ajungem să vedem trei capete, ca în *Play...*

C.M.: *Sau numai Gura, ca în* Eu, nu.

T.G.: E foarte interesant pentru că eu pot să spun că am făcut o altă scenografie la *O, ce zile...*, dar imaginea care rămâne, esenţială, este aceeaşi: o femeie care este mai întâi pe jumătate îngropată – în nisip, în pământ, dar îngropată – apoi până la gât. În aceeaşi piesă vedem, indiferent de montare, ceafa, capul, pălăria unui bărbat; în altă piesă vedem doi clovni, doi vagabonzi, doi prieteni, privind luna şi aşteptând în faţa unui copac; vedem două personaje într-o pubelă, apărând şi dispărând din ea; vedem un orb într-un cărucior de invalid. Acestea sunt imagini pe care nu le poţi evita; imaginile lui Beckett sunt precis formulate, determinate şi determinante pentru fiecare spectacol. Sigur,

restul este ornamentație și trebuie să servească acestei esențe. Am văzut decorul din pânză la *O, ce zile...*cu Madeleine Renaud (unul dintre cele două spectacole ale ei), am văzut iarbă adevărată la Peter Brook în spectacolul de la Bouffes du Nord, am văzut structuri metalice, am văzut scândură, am văzut tot material textil când Mihai Măniuțiu a făcut spectacolul cu Irina Petrescu. Dar imaginea esențială rămâne aceeași, Winnie îngropată. Aici intervine acea rigoare muzicală în redactarea piesei, în crearea structurii muzicale; nu întâmplător, Beckett impune o anumită interpretare de o precizie maximă; atunci când spunea că „piesele mele trebuie jucate repede, precis și bine" glumea, dar nu era deloc o vorbă aruncată în vânt.

Am văzut de curând o încercare deosebit de dificilă, deosebit de frumoasă în același timp, a lui Silviu Purcărete de a veni puțin împotriva acestui ritm.

C.M.: *...de a relaxa oarecum tensiunile dramatice...*

T.G.: ...de a încetini ritmul, de a impune un fel de lentoare care pare a spune: să mai zăbovim puțin aici, să încercăm să dilatăm timpul. Totuși, mie mi se pare că textul beckettian opune o rezistență foarte mare acestei solicitări. De exemplu, în *Așteptându-l pe Godot* ritmul rapid este cel care-mi spune când a amuțit Lucky, ieri sau acum cincizeci de ani; dar ieri a fost acum cincizeci de ani, viața este o clipă! Mi se pare că e foarte greu de modificat ritmul unei piese de Beckett; este ca și cum aș sări, de exemplu, de la o parte a unei simfonii la cealaltă; sau ca și cum aș relua o frază muzicală dintr-o lucrare de Bach, sau de Mozart, și aș cânta-o în concert de trei ori la rând, pentru că îmi place foarte mult. E foarte greu de făcut așa ceva cu o piesă de Beckett, pentru că el are această rigoare care nu poate fi ocolită.

C.M.: *Și eu am văzut aseară montarea lui Silviu Purcărete* (reprezentație în cadrul „Zilelor György Harag" de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *n.red.*) *de la Teatrul Național „Radu Stanca". Faptul că regizorul asociază teatrul beckettian,* Godot *– această piesă care începe cu o situație-limită și cu replica „Nimic de făcut" – cu o suprarealitate onirică în care își găsesc locul până și „iepurași"-muzicieni scăldați într-o lumină albastră (ca într-o fabuloasă poveste a lui* Alice în Țara Minunilor*), pare a fi o punere în oglindă răsturnată a lumii derizorii, lipsite de sens, traversată de personajele beckettiene.*

T.G.: Această așezare în oglindă este perfect posibilă; dar renunțarea la unele fragmente de text (o mare parte din monologul lui Lucky, scena cu pantalonii care-i cad lui Gogo în final...) apare ca o săritură de C.D. într-o operă muzicală și devine dificilă în structura spectacolului; cred că acestui lucru universul beckettian îi opune rezistență.

C.M.: *Această opinie a dumneavoastră e generată, poate, și de faptul că se spune – și nu e exclus să fie adevărat, gura lumii teatrale! – că ați ști la perfecție, integral, variantele piesei* Așteptându-l pe Godot *în engleză, franceză, evident în maghiară, cred că și în română. Confirmați?*

T.G.: Ei, e o bârfă nostimă, dar imprecisă. Eu știu acele texte beckettiene pe care le-am montat și în limbile în care am lucrat. *Godot* l-am montat de cinci ori: în maghiară de două ori, în engleză de două ori (la Belfast făcând, probabil, cea mai reușită versiune) și în germană. Din păcate, în franceză nu-l știu, cu toate că Beckett și-a scris piesa mai întâi în franceză, apoi a redactat varianta în engleză, preluând experiența scenică a primului spectacol francez, a lui Roger Blin. A făcut

VÁTA Loránd, TOMPA Gábor şi PÁLFFY Tibor.

modificări în text, cred, și pentru motivul că gândirea lui Beckett este una tipic irlandeză, iar engleza avea un strat mai adânc în mintea sa. În Irlanda am găsit niște actori care erau extraordinari, unul din Dublin și altul din nordul Irlandei; aveau un extraordinar simț al umorului și al ritmului textului, așa cum unii, puțini, actori români îl simt pe Caragiale sau pe Mazilu, autori pentru care gândirea se manifestă specific prin limbaj. Și ritmul în care au citit la audiție textul m-a convins imediat, mai mult decât au reușit acei actori care au venit să prezinte niște scene din *Godot* propuse pentru *casting*. A fost o mare plăcere să lucrez cu ei; făcusem deja în limba maghiară un spectacol *Godot* și acela durase cu aproape patruzeci de minute mai mult decât cel irlandez; În Ungaria nu s-a râs aproape deloc, iar la Belfast umorul beckettian a fost grozav de bine pus în evidență mai ales prin acest ritm. Un umor care trimite, amintește, de cel al clovnilor geniali din tagma lui Chaplin, Frații Marx, sau Buster Keaton, pe care Beckett îl adora – era actorul său preferat, l-ar fi distribuit în Vladimir sau în Estragon. Dar dintr-un alt punct de vedere, actorii mei irlandezi au reușit să se scufunde în textul lui Beckett, abandonîndu-și identitatea; e o observație pe care o făcea și George Banu spunînd că actorul trebuie să-și uite personalitatea atunci când joacă Beckett, trebuie să devină anonim pentru a face opera să sune. Cred că e o cheie foarte importantă în interpretarea lui Beckett.

C.M.: *Să revenim la bucuria ludică pe care o încearcă personajele lui Beckett, la felul în care se angajează ele în jocuri de tip teatral.*

T.G.: Jocurile acestea care sunt inventate mereu de unul dintre personaje mai ales în *Așteptându-l...*, dar și în *Sfârșit de partidă* ca și în *O, ce zile...*, eu le numesc „jocuri de supraviețuire". Personajele nu le inventează ca să treacă timpul, ci în așteptarea minunii, poate și pentru a provoca producerea ei. În *Sfârșit de partidă*, Clov îl întreabă pe Hamm de ce trebuie jucat zi de zi același joc, iar acesta îi răspunde că din obișnuință, poate se întâmplă ceva. Beckett ajunge la disperarea omului ca la ultima formă de speranță, optimism pe care eu cred că îl conține opera beckettiană, mult mai mult decît la Ionescu. Unii afirmă că piesele lui Beckett sunt sumbre, nimic mai fals; el spune că nu există soluții ușoare în viața omului; fiecare trebuie să-și joace propriul joc până la sfârșit, să aibă propria experiență, mai ales. Există acest dialog conflictual cu Dumnezeu al personajelor ca al oricărui credincios care trece și prin etape ale îndoielii, puneri sub semnul întrebării chiar a existenței lui Dumnezeu; dacă Dumnezeu există, toți vrem ca El să săvârșească minunea acum. „Jocurile de supraviețuire" reprezintă trăirea propriei experiențe...

C.M.: *În așteptarea minunii care nu ne este acordată când vrem noi, ci după proiectul divin.*

T.G.: Iar acolo unde se petrece minunea, după părerea mea, la sfârșitul acestei trilogii, *Godot, Sfârșit de partidă* și *O, ce zile...*, ea apare atunci când Willy iese și privirea lui o întâlnește pe cea a lui Winnie. Este foarte important aici acest strat biblic care e mereu prezent ca o posibilă suprapunere a Sfintei Scripturi cu viața noastră. Vladimir caută similitudini între povestea lor și istoria celor doi tâlhari, unul mântuit și celălalt afurisit; dacă măcar unul a fost salvat, atunci așteptarea are sens. În *O, ce zile...*se aprinde umbrela lui Winnie și ea se gândește că ar putea fi un semn că Dumnezeu a ales-o – un semn precum cel făcut lui Moise când rugul s-a aprins – și suferința ei cumplită ar avea sens,

ar contribui la mântuirea omenirii. Situația ar deveni disperată în absența lui Dumnezeu...

Beckett își pune mereu problema morții demne și se teme de descompunerea fizică și mentală în timpul vieții. Pozzo devenit orb – o schimbare uriașă, e mai înțelept semănând cumva cu Gloucester – este condus cu grijă de Lucky prin acest deșert care e lumea noastră; ei caută un adăpost pentru a supraviețui, altfel i-ar aștepta un sfârșit urât, descompunerea fizică; și asta e o mare spaimă a lor. Cu o singură excepție, dacă sunt pe scenă; dacă sunt în locul numit „pe scândură" – și asta înseamnă scena – atunci totul e o înscenare, jocul poate fi reluat, refăcut, recuperat. Doar dacă suntem în propria noastră soartă, trebuie să găsim adăpostul pentru a supraviețui.

Descompunerea mentală este o altă temă care-l preocupă pe Beckett; de aceea Winnie face permanente exerciții de memorie și crede că dacă poate controla propriul sfârșit rămânând lucidă până în ultimul ei moment, moartea poate avea demnitate, măcar. Iar amnezia este lucrul hidos de care se teme Beckett; Hamm îl roagă pe Clov să-l ucidă pentru că se teme de descompunerea la care ar fi condamnat în cazul în care ar rămâne singur; preferă moartea imediată unei degradări încete. Teama de amnezie e un laitmotiv beckettian care în *Play* ajunge dincolo de moarte; acele personaje își conservă memoria și dincolo de dispariția fizică; e o trimitere aproape evidentă la faptul că deja cele trei personaje, care nu-și vorbesc și nu se mai întâlnesc, se află într-o altă dimensiune, într-o lume dincolo de moarte.

C.M.: *La Colocviul „Samuel Beckett" din cadrul Zilelor „György Harag" ați afirmat că Harag este un clovn genial care aparține lumii lui Beckett. Ați afirmat că una dintre ideile fundamentale ale operei lui Beckett este aceea că fiecare trebuie să-și ducă până la capăt propria experiență existențială, iar Harag a făcut-o din plin. După experiența Auschwitz, unde a fost închis, unde și-a pierdut familia, a ajuns în iadul comunist pe care l-a traversat cu demnitate, cu discreție, fără a face caz de condiția sa de supraviețuitor. Mi se pare o apropiere îndreptățită și în plan existențial cea dintre Beckett (care a luptat în Rezistența franceză și a fost foarte aproape de a cădea în mâinile Gestapoului, trăind așadar în apropierea riscului) și Harag. Dar aș vrea să detaliați dumneavoastră.*

T.G.: Îi apropie, cred – cu toate că Harag nu a montat niciodată Beckett – poezia specială a preciziei din limbajul lor artistic; precizie înseamnă și cea a frazelor (ea atrage după sine și puritatea cuvintelor) și e condiția *sine qua non* a literaturii. Iar precizia și concretețea situațiilor scenice este condiția teatrului. Apoi ar mai fi muzicalitatea; e recunoscută structura muzicală a pieselor lui Beckett; și Harag avea spectacole cu dezvoltare muzicală, care tindeau către esențializare, austeritate, în ceea ce privește imaginile scenice. Există și o neliniște creatoare comună celor doi artiști; Harag nu alegea niciodată căile confortabile, iar existența sa în teatru a cunoscut câteva importante și chinuitoare reformulări ale mijloacelor de expresie teatrală. A ales riscul, necunoscutul, nimicul. Nimicul care întotdeauna trebuie ochit atunci când e vorba de creație, pentru că numai din nimic se poate crea ceva; e definiția însăși a creației. Și cel care crede în creație crede și în Dumnezeu, chiar dacă nu o declară. Chiar și cei care-și spun necredincioși, dar cred în creație, nu sunt atei, au o sensibilitate spirituală.

Crenguța MANEA

Helmut STÜRMER:

„Micile trucuri scenografice care, adunate laolaltă, fac o lume"

Aflat în ţară pentru un interval destul de consistent, dar împărţindu-şi timpul între Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu (unde colabora cu tânărul regizor Radu-Alexandru Nica pentru *Balul* după Ettore Scola) şi Sala Izvor a Teatrului „Bulandra" (pe a cărei scenă trebuia adaptat complicatul decor al spectacolului budapestan *Troilus şi Cresida*, în regia lui Silviu Purcărete, prezentat în închiderea Festivalului Shakespeare), Helmut Stürmer a găsit răgazul să pună pe picioare o excepţională expoziţie de autor în foaierul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, cu prilejul Zilelor Comemorative „György Harag" (4–13 mai 2006). În acest scop, scenograful adusese din atelierul său münchenez fotografii (realizate de el însuşi) ale machetelor de decor pentru teatru şi operă, realizate în ultimii ani în ţară, dar şi în străinătate, schiţe, colaje, studii de lumină şi planuri tehnice – piese selectate dintr-o uriaşă arhivă personală, ordonate simplu, pe simeze metalice, însoţite de proiecţii video, pentru a recrea, într-un fel, atmosfera sofisticată şi, în acelaşi timp, ataşantă, proprie manierei sale de lucru.

Dacă ansamblul expoziţiei impresiona, detaliile surprindeau prin comentariul metaforic, aproape poetic, sau, dimpotrivă, plin de umor al desenelor. De pildă, într-un colaj care ilustrează montarea *Castor şi Pollux*, de la Opera din Bonn, Stürmer notează, sintetizând atmosfera decorului: „umbre, drum kafkian". În altă parte, intervenţiile sale „trădează" trucurile meseriei. Pentru *Evgheni Oneghin*, zăpada e realizată din „plastic alb, cu puţin pământ pus deasupra", iar pentru scena balului din actul III, ideea decorului e prezentată metaforic: „teatrul ca un mormânt" (la fel, în scena duelului din actul II, Stürmer vede „teatrul împachetat în alb"). Schimbare de registru: o fotografie fixează imaginea unui obiect de scenă din *Trei surori*, realizat la Limoges, un samovar cu ochii roşi, caracterizat astfel: „sobă piromană", în timp ce canapeaua personificată din *O mie şi una de nopţi* e, pur şi simplu, o „mobilă melancolică"! *Ubu* al lui Jarry, pus în scenă de Tompa Gábor, îi hiperactivează resursele de ironie: într-o schiţă pregătitoare din caietul de studii, îl întâlnim nici mai mult nici mai puţin decât pe „Adriano, copilul-minune", un personaj grotesc cu rol de „body and soul gard" (sic!). Toate acestea le-am descoperit în mare parte chiar împreună cu Helmut Stürmer, căruia i-am propus să-şi comenteze expoziţia într-un mod... peripatetic, sărind de la o imagine la alta, revenind, urmărind, dincolo de suprafeţe, chipurile familiare, temele obsedante şi detaliile şocate. Cert este că fără ajutorul fotografului Nicu Cherciu, de la Teatrul Naţional din Cluj, n-aş fi reuşit să restitui aici decât pe jumătate ambianţa hipnotică a acestei călătorii.

Andreea Dumitru: *Poate nu întâmplător, ne-am oprit mai întâi în faţa panoului cu* Hamlet, *spectacolul lui Vlad Mugur. Şi nu pot să nu vă întreb: de unde vine albul acesta văruit, „patina" care defineşte majoritatea scenografiilor dumneavoastră?*

Helmut Stürmer: A, nu ştiu, dar aici, la *Hamlet*, e puţin mai clar. Pe de o parte, porneşte de la ideea şantierului ca simbol. Un şantier în transformare e un simbol al vieţii teatrului, care implică distrugerea, dar şi refacerea, o stare perpetuă de criză, pentru că în fiecare zi trebuie să începi de la zero. Pe de altă parte, e varul din groapa Ofeliei, iar combinaţia celor două elemente a primit până la urmă o semnificaţie simbolică, semnificaţie care s-a născut însă în timpul repetiţiilor, a reieşit din lucrul cu Vlad, n-a fost gândită de la început ca un principiu. Macheta acestui decor arăta puţin altfel. Iniţial, am vrut să fac o hală dărăpănată, în construcţie, şi am abstractizat-o un pic pe parcursul execuţiei, al repetiţiilor, când trebuia să îngrijesc aşa-zisa patină a decorului. Cuvântul „patină", nu ştiu, întotdeauna are aşa, un parfum de prăfuit, or, nu-i vorba de asta. E vorba mai

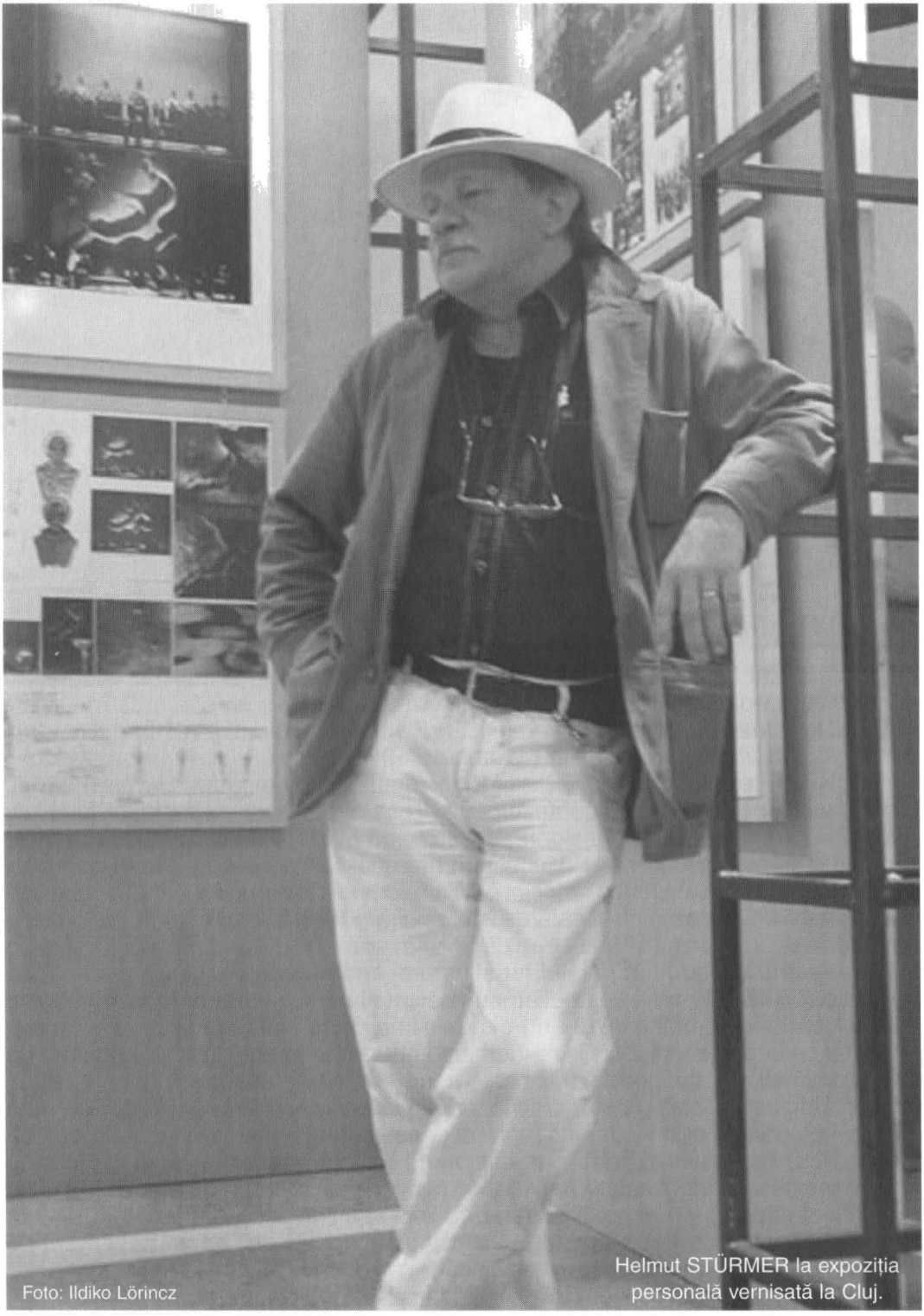
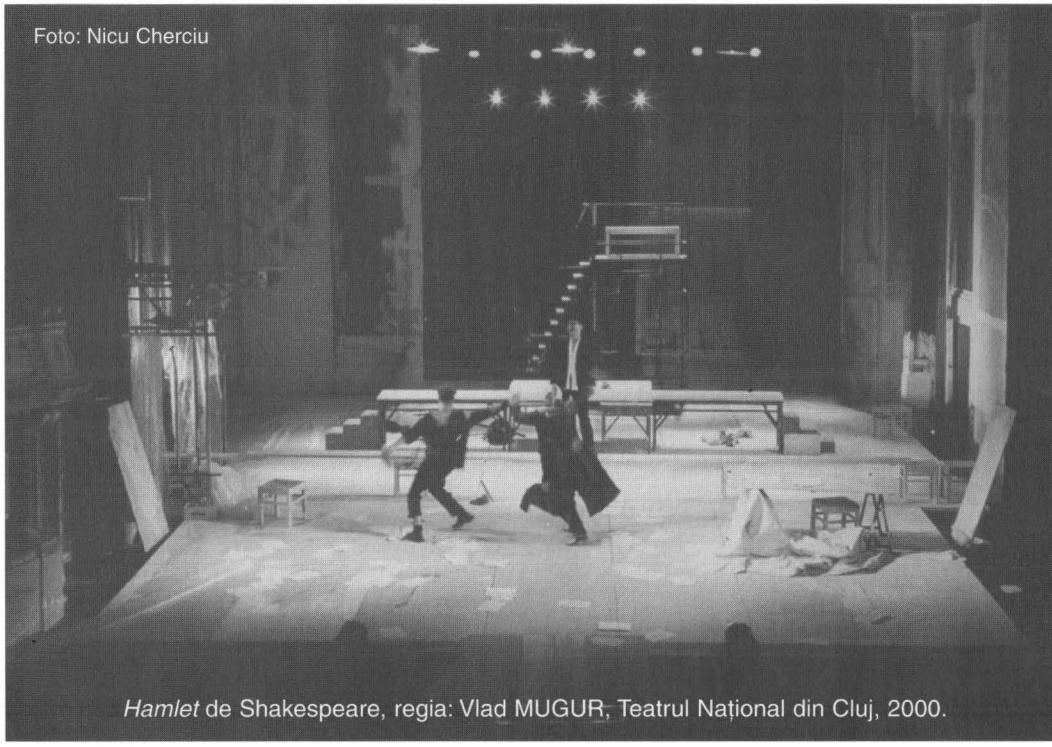


Foto: Ildiko Lörincz

Helmut STÜRMER la expoziția personală vernisată la Cluj.

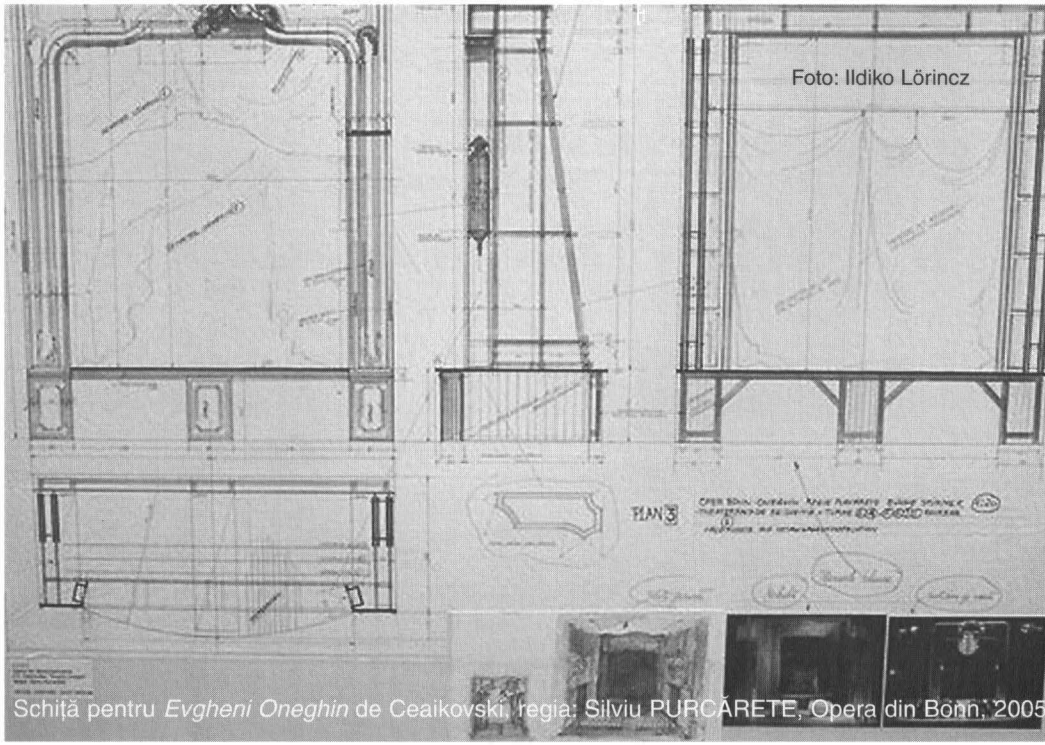


Hamlet de Shakespeare, regia: Vlad MUGUR, Teatrul Național din Cluj, 2000.

degrabă de tratarea artistică a suprafețelor. Decorul ăsta l-am pictat integral cu mâna mea. Dacă vă uitați bine, e ca o pictură uriașă.

A.D.: *Întotdeauna sunteți pregătit să vă adaptați proiectul, văzând și făcând, la scenă, sau țineți cu dinții de ideea originară?*

H.S.: Nu există absolut nici un fel de rețetă în scenografie. Un exemplu de lucru exact opus celui de la *Hamlet* este *Evgheni Oneghin,* spectacol făcut cu Silviu Purcărete la Opera din Bonn. Aici se vede evoluția decorului de la primele schițe din caietul meu până la execuție, iar în acest caz, ceea ce am discutat noi doi la masă a rezultat identic pe scenă. Mie mi-a venit ideea să începem cu finalul operei, care se petrece într-o sală de bal, apoi am transformat sala de bal în sala de teatru a unui castel. Văzusem cândva o poză din Sankt Petersburg, care înfățișa teatrul construit în palatul nu știu cărei familii nobile, și am zis: „cam așa trebuie să fie finalul", un amestec între un cavou mare și un teatru. A doua imagine este o fotografie de machetă, iar a treia este imaginea finală, de pe scenă. Iar aici sunt planurile tehnice și detaliile, extrem de importante în acest caz, fiind vorba de un decor „realist", care „joacă" mai multe roluri, din mai multe unghiuri. La început, tot decorul se „învârte" și este, practic, o imagine cehoviană în grădină. Apoi, am încercat să trecem prin mai multe tablouri decât cele menționate în operă, așa, ca într-un film. La Galeria Tretiakov, văzusem, de exemplu, o sală în care erau adunate multe picturi rusești. Așa am și conceput începutul spectacolului, ca o expoziție: am ales un tablou și l-am mărit, încât să-ți dea senzația că pătrunzi în interiorul lui, care devine, astfel, un decor în sine. Vedeți, aici apare deja mărit pe pânză decorul din această pictură, apoi, dintr-o grădină, el devine camera Tatianei, doar prin transparența unei suprafețe prin care intră lumina, de parcă totul ar fi vis.



Schiță pentru *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, regia: Silviu PURCĂRETE, Opera din Bonn, 2005.

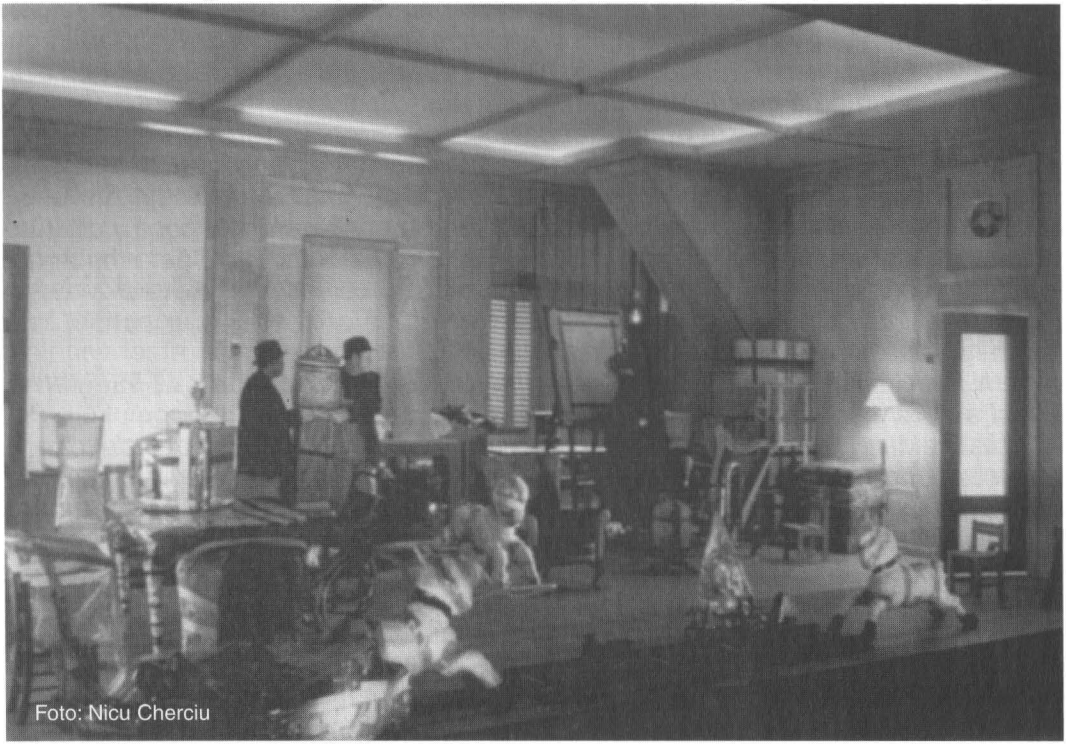
Acesta este un exemplu de decor foarte precis desenat și realizat, dar întotdeauna la operă sunt alte reguli, în primul rând pentru că nu ai timp să dezvolți în timpul repetițiilor. Opera este o industrie fascinantă, dar este o industrie, planurile și schițele sunt predate cu cel puțin patru luni înainte de premieră. Mai întâi, se face un fel de machetă de unu la unu, chiar pe scenă, pentru ca regizorul să aprecieze exact dimensiunile și spațiile în care se va juca, după care, dacă toată lumea e de acord, se definitivează schițele de execuție, iar când decorul iese din atelierele teatrului, are dezavantajul că nu mai poți schimba absolut nimic, pentru că între timp se află în lucru un alt decor, pentru o altă premieră. Numai la Opera din Bonn, se produc în jur de 15–16 premiere pe stagiune, iar aceleași ateliere realizează și decorurile pentru Teatrul din Bonn. Vă închipuiți că e o industrie, iar pentru asta lucrurile trebuie bine pregătite.

A.D.: *Când ați ajuns în Germania, în 1977, v-a fost greu să vă integrați în acest sistem, să adoptați un asemenea ritm de lucru?*

H.S.: Mi-a fost foarte ușor. Primul meu profesor a fost Paul Bortnovski, căruia îi datorez enorm, pentru că de la el am învățat, practic, să văd, să construiesc, să am libertatea de a mă apropia de o piesă... Dar l-am avut profesor și pe Alexandru Brătășanu, care a fost un perfecționist, în timp ce Bortnovski a fost artistul-arhitect, dar artistul liber. Deci eu am avut norocul să am doi profesori și de la fiecare am putut fura ce trebuia, așa încât încă de la începutul carierei de scenograf, am lucrat în genul ăsta. Sistemul occidental mi-a venit cumva la îndemână.

A.D.: *Revine în această schiță din* Evgheni Oneghin *imaginea scaunelor acoperite cu huse transparente, amintind minunatul spectacol cu* Noul locatar *de Ionesco, pe care l-ați realizat împreună cu Tompa Gábor în Marea Britanie, și pe*

Noul locatar de Eugen Ionescu, regia: TOMPA Gábor, Newcastle Playhouse, Marea Britanie, 2004.



care noi l-am putut vedea la Sibiu, în 2004. Şi acolo erau obiecte învelite, protejate...

H.S.: Da, dar acolo, ideea de a împacheta totul în plastic s-a născut din două motive, primul fiind absolut pragmatic. Am vrut să fac un spaţiu cvasibanal, care să devină ciudat abia atunci când se umple. Decorul construit la Newcastle era perfect, dar mobila pe care am găsit-o era oribilă. Eram disperat – ce fac cu mobila asta? – şi-atunci mi-am amintit de istoria mai recentă a artelor plastice şi de Christo, artistul „împachetator". Am luat obiectele, le-am împachetat şi ele au primit un farmec straniu în acea clipă, adunate toate laolaltă. Era şi ideea împachetării amintirilor care vin şi-ţi inundă casa. Uite, asta e o poză de machetă, iar asta e poza decorului. Dacă nu scriu pe ele, nici nu prea-ţi dai seama care e diferenţa. În spectacol, obiectele inundau spaţiul, spărgeau şi bucăţi din ziduri şi pătrundeau din afară. La coloviul despre Beckett ţinut aici, la Zilele Harag, Tompa Gábor a vorbit despre spectacolul cu *...Godot* de la Sfântu Gheorghe şi despre gagul cu valiza uşoară care devine grea şi invers. Vedeţi, în *Noul locatar*, exista acest dulap umplut cu pene care, în mişcare, îţi dădea impresia că zboară. Astea sunt micile trucuri scenografice care, adunate laolaltă, fac o lume...

A.D.: *Iar în această imagine din* Noul locatar, *violoncelul aşezat pe podea, în centrul unei camere goale, creează un spaţiu poetic, a cărui muzică ai senzaţia că începi să o auzi...*

H.S.: Seamănă şi cu o pictură de Delvaux... pentru că scenografia trăieşte tot din moştenirea artei plastice veşnice, după cum, glumind, putem spune că şi Michelangelo a trăit din arta greacă veche. Puţini ştiu că el a fost primul mare falsificator, că la început şi-a câştigat banii făcând capete antice, falsuri pe care le îngropa mai întâi ca să le poată vinde drept originale...

A.D.: *Ce fel de materii/ materiale vă atrag mai mult? Lemnul, metalul? La* Hamlet *folosiaţi o combinaţie, obiecte metalice într-un decor din lemn.*

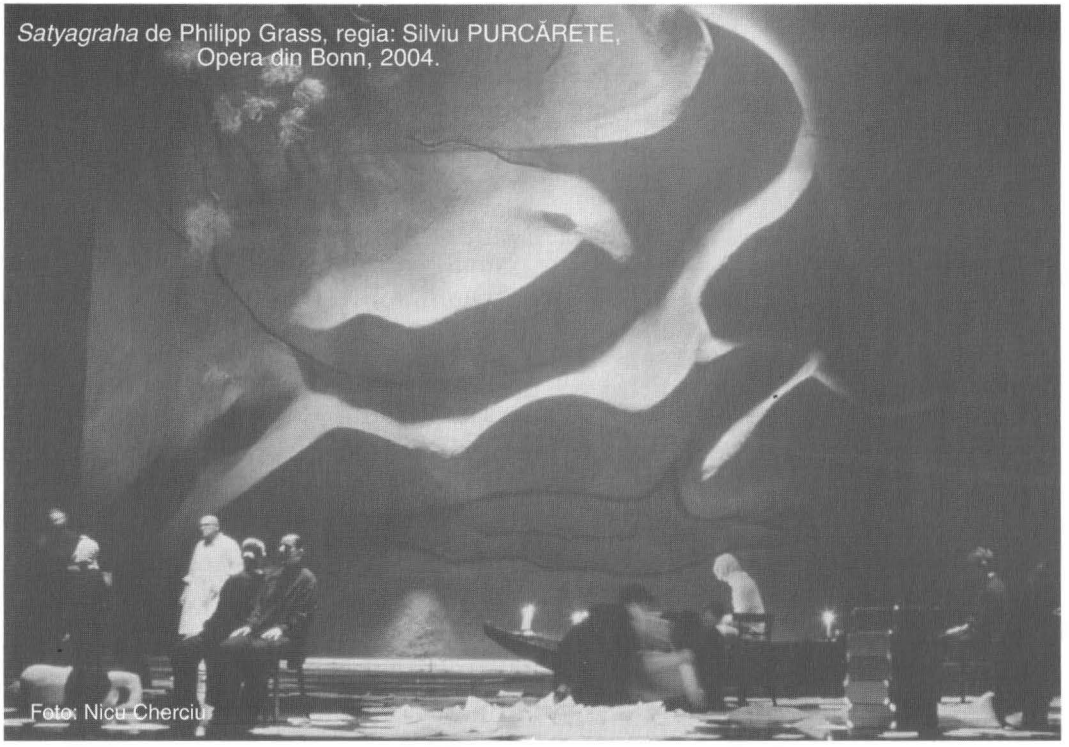
H.S.: Tot ce pot să spun e că tema dictează materialul, nu invers. Sigur că sunt anumite elemente care se repetă în decorurile mele, dar eu nu prea îmi dau seama de asta, şi atunci e mai bine să le aflu de la alţii. Aici este un alt exemplu, *Satyagraha* de Philipp Glass, dar de data asta este vorba de operă contemporană şi aici sunt cu totul alte metode... În scena finală, fundalul reprezintă pământul văzut de sus, după modelul imaginilor dintr-o carte celebră. Nu e proiecţie, este un fundal de 12 m pe 12 m, construit... din polistiren, din butaforie, practic, dar butaforie bine făcută.

A.D.: *Şi modelată cu ajutorul luminii...*

H.S.: Trecerea timpului era simbolizată prin schimbarea luminii de-a lungul acestui peisaj de nisip, într-o mişcare extrem de lentă, în acord cu muzica repetitivă a lui Philipp Glass.

A.D.: *Ideea aceasta vă aparţine sau a fost propusă de regizor?*

H.S.: În cazul ăsta, pot să spun cu inima liniştită că am vrut-o eu, dar sunt foarte multe situaţii, mai ales în relaţia cu Silviu – şi între noi doi există o relaţie foarte fericită, luând în considerare ceea ce iese din lucrul împreună – în care, dacă mă-ntreabă cineva, la sfârşit, a cui a fost o idee sau alta, nu mai ştiu precis. De exemplu, dacă ne uităm aici, la decorul de la *Troilus şi Cresida*, pot să spun că eu am inventat acest spaţiu de hotel părăsit, în care trebuia să fie o baie, dar imaginea finală, cu toate chiuvetele aliniate exact în mijloc – pentru ca într-o parte să fie grecii şi în cealaltă troienii –, asta, da, a fost ideea lui Silviu...



Satyagraha de Philipp Grass, regia: Silviu PURCĂRETE,
Opera din Bonn, 2004.

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

– *Troilus și Cresida* de Shakespeare, regia: Silviu PURCĂRETE,
Teatrul „Katona József" din Budapesta, 2005.

Bacantele de Euripide, regia: Silviu PURCĂRETE, Burgtheater, Viena, 1999.

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

Poveste de iarnă de Shakespeare, regia: Silviu PURCĂRETE, Teatrul din Bergen, Norvegia, 2002.

A.D.: *Tot dând târcoale acestor imagini, am remarcat prezența aceluiași „obiect" în două spectacole diferite:*Bacantele *de la Viena și* Cumnata lui Pantagruel *de la Cluj.*

H.S.: De fapt, e același personaj-obiect, „taurul cântător" pe care l-am făcut în atelierele din Viena, și care se potrivea atât de bine și pentru Rabelais, încât pur și simplu l-am luat de acolo. Adică, au fost ei drăguți, și pentru că nu se mai jucau *Bacantele*, au zis: „bine, vi-l dăm împrumut pentru un an". Ei bine, împrumut l-au dat... și a rămas.

A.D.: *Domnul Iosif Herțea, care a colaborat la acest spectacol, îmi povestise despre el, cum lucra la „construcția" sunetelor...*

H.S.: Da, el ne-a ajutat la ajustarea sunetelor, taurul suna ca o orgă la un moment dat...

A.D.: *Se pare că vă plac obiectele funcționale și în același timp excentrice... În* Povestea de iarnă *montată de Silviu Purcărete la Bergen, o astfel de mașinărie stranie ocupă, parcă, întreaga scenă.*

H.S.: Da, aici se face simțită invidia mea față de arta plastică, iar acest obiect-personaj este, dacă vreți, un omagiu adus lui Jean Tinguely. La Bergen, le-am zis: „nu găsim pe undeva un tractor vechi?" Am tot umblat prin niște fiorduri superbe din Norvegia până când am găsit ce căutam la unul dintre tehnicieni, care avea o rudă, colecționar de mașinării vechi de agricultură. Am combinat două tractoare și pe urmă am construit din ele un dragon cu gură de excavator și cu un sistem de ventilație pe dinăuntru, în așa fel încât, la sfârșit, scuipa lână.

A.D.: *Iar această fotografie, din* O mie și una de nopți, *ne pune în fața unui alt obiect de-a dreptul extravagant, o canapea personificată...*

H.S.: Aici ideea mi-a venit din literatura erotică. Citisem, la un moment dat, un roman de amintiri erotice, scris din punctul de vedere al canapelei, care povestea ce s-a întâmplat „pe ea" în decursul anului. Și atunci am făcut acest obiect-personaj...

A.D.: *Am ajuns în fața decorului de la* Godot-*ul realizat în Germania. Prima mea impresie: pare un decor pentru* Micul prinț.

H.S.: Da, da, este puțin și din *Micul prinț*, și puțin din *Stiller* al lui Max Frisch, cu imaginea avionului eșuat...

A.D.: *Mai e și un automobil...*

H.S.: De fapt, e un deșert în care s-au împotmolit lucrurile.

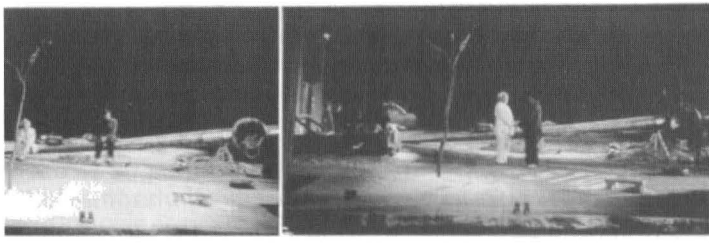
A.D.: *Iar desenul copacului trădează „secretul"* frunzei *din spectacolul lui Silviu Purcărete de la Sibiu...*

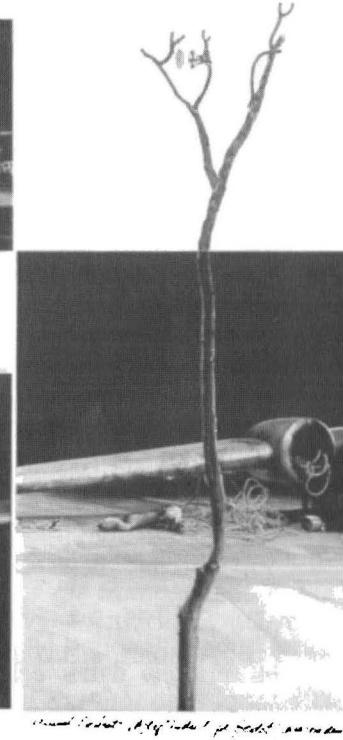
H.S.: Asta a fost o glumă. Multă lume i-a spus lui Silviu: „foarte frumos decor ai făcut". El a făcut decorul, bineînțeles, dar m-a întrebat: „ce-ai făcut tu?" Eu i-am zis: „am făcut odată un *Godot*..." „Cum ai făcut asta cu frunza?" „Uite cum: am luat o frunză, un ventilator mic, i-am pus un arc și se mișca". „O fac și eu." Și atunci când a făcut-o, m-a trecut în caietul-program.

A.D.: *Dar când ați văzut copacul său, suspendat între știngi, n-ați fost invidios?*

H.S.: Ba da, cum să nu, am fost invidios pe tot decorul, pentru că mi-am zis că eu n-am să pot face în viața mea un lucru atât de simplu și poetic. Dar Silviu mi-a răspuns: „nici nu știam cum îl fac". A început să-l improvizeze pe scenă și întotdeauna când iei un lucru ușor, când te joci, când improvizezi, ies lucruri care, de fapt, sunt înmagazinate în tine demult, dar nu sunt conștiente. Este exact ca

O mie și una de nopți, regia: Silviu PURCĂRETE, Théâtre de l'Union, Limoges.





Așteptându-l pe Godot de Beckett,
regia: Achim THORWALD, Wiesbaden.

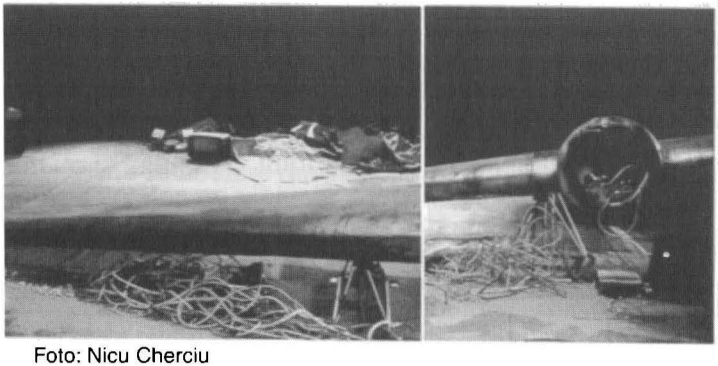


Foto: Nicu Cherciu

atunci când faci niște desene superbe vorbind la telefon. Lucruri înmagazinate ies la suprafață în mod automat când ești concentrat pe altceva. Așa a făcut Silviu. Bineînțeles că a avut el o concepție, dar s-a jucat cu acel decor și din cauza asta pare făcut cu ușurință...

A.D.: *Dar copacul acela aerian de la Sibiu l-ați mai văzut undeva?*

H.S.: Nu, nu, e foarte frumos, mi-a plăcut mult.

A.D.: *Pentru că am trecut de la* Cumnata lui Pantagruel *la* Godot, *sunt curioasă să aflu: vă plac scenele vide, cu decor abia schițat sau cele aglomerate, invadate de obiecte?*

H.S.: Ambele. De fapt, cele mai frumoase sunt cele goale, dar... un spațiu gol e mult mai pretențios decât un spațiu „plin".

A.D.: *Pentru scenograf?*

H.S.: Pentru actori și regizor. Pentru scenograf e o plăcere. Eu, în ultimii ani, îmi fac mereu *light-design*-ul singur, pentru că mi-am dat seama că atunci când construiești machete și decoruri, concepi pentru un anumit gen de lumină. La fel ca un pictor care știe să-și aleagă pensulele și unde să le pună astfel încât să le aibă la îndemână atunci când pictează, care știe ce fel de pigmenți a folosit și pe ce pânză se potrivește fiecare. Dezvoltarea luminii în timpul spectacolului nu-ți poate fi indiferentă: faci un spațiu și vine un *light-designer* și ți-l luminează cum vrea el. Asta mi s-a întâmplat de două–trei ori și am zis: basta, nu mai fac, eu vreau să luminez așa, pentru asta l-am gândit.

A.D.: *Revine des în expoziție numele regizoarei...*

H.S.: Konstanze Lauterbach. Imediat după 1990, am lucrat foarte mult împreună. Ea face parte dintr-o avangardă de regizori tineri. Colaborasem la Hamburg, la Shauspielhaus, cu Leander Haußmann, unul dintre regizorii celebri din Germania, care acum mai face, de fapt, doar film, și regizoarea asta tânără l-a întrebat dacă nu știe un scenograf ca lumea... Eram la cantină, după repetiție, am vorbit cu ea la telefon și i-am zis: hai să ne întâlnim peste o săptămână, după premieră, în atelierul meu din München și să discutăm... și de atunci am rămas în colaborare permanentă.

A.D.: *Ce regizor v-a pus cel mai mult la încercare tenacitatea, imaginația?*

H.S.: Au fost mulți în decursul anilor... Sigur că Vlad Mugur rămâne pentru mine cel mai important regizor, pentru că și prietenia noastră a fost cu totul deosebită... Sunt fericit că locul lui l-a luat acum Silviu Purcărete.

A.D.: *Îi unește ceva în stilul de lucru?*

H.S.: Sunt diferiți, dar în același timp nu considerabil diferiți. Ei se înțelegeau, de altfel, foarte bine și se apreciau foarte tare. Când a venit Silviu Purcărete la o repetiție cu *Hamlet* și a văzut un prim șnur într-un decor de repetiție, i-a plăcut foarte mult și după repetiție a spus: „Eu n-am să pot niciodată să lucrez așa cu actorii". În același timp, Vlad Mugur îmi povestea mie același lucru, pe invers: „cum face Silviu Purcărete că inventă niște imagini care rezolvă totul, domnule, și eu mă chinui cu actorii... îl invidiez pentru asta"... Adică fiecare îl invidia pe celălalt pentru ceea ce...

A.D.: *Era o invidie creatoare.*

H.S.: Absolut, era o invidie, dacă se poate spune așa, simpatică și pozitivă.

Andreea DUMITRU

Helmut STÜRMER s-a născut pe 7 februarie 1942, la Timişoara, şi în acelaşi oraş a absolvit Liceul „Nikolaus Lenau". În 1967, şi-a susţinut Examenul de Stat la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, ca student al profesorului Paul Bortnovski. Între 1968–1977, este scenograful Teatrului de Stat din Sibiu şi al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra". Colaborează, în Bucureşti ori la Cluj, Braşov, Iaşi, Piteşti, Ploieşti, Sibiu, Timişoara, la spectacole realizate de regizorii Dinu Cernescu (*Hamlet*, Teatrul „Nottara" – Premiul Uniunii Artiştilor Plastici, 1974), Liviu Ciulei, Ivan Helmer, Sanda Manu, Vlad Mugur, Dan Nasta, Alexandru Tatos şi Ioan Taub. Semnează decorurile unor filme de lung-metraj de referinţă: *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului* (regia: Dan Piţa şi Mircea Veroiu), *Dincolo de nisipuri* (regia: Radu Gabrea), *Rătăcire* (regia: Alexandru Tatos) şi *Tănase Scatiu* (regia: Dan Piţa).

În 2000, i se acordă Premiul UNITER pentru întreaga activitate, iar în 2001, un alt Premiu UNITER îi revine, de data aceasta, pentru scenografia spectacolului *Aşa e (dacă vi se pare)*, montat de Vlad Mugur, la Teatrul Naţional din Craiova. În 2004, este distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici.

Cariera lui Helmut Stürmer se derulează cu un succes incontestabil şi peste hotare, începând din 1971, când, la invitaţia Teatrului Municipal din Köln, realizează scenografia spectacolului *Şi lumina luminează în întuneric* de Tolstoi/Böll, în regia lui David Esrig. În 1975, pe aceeaşi scenă, colaborează la montarea lui Roberto Ciulli cu *Pălăria florentină* de Feydeau. Un an mai târziu, la Kammerspiele din München, semnează scenografia spectacolului lui Liviu Ciulei, *Azilul de noapte* de Gorki, titlu reluat în 1977, în aceeaşi formulă, la Old Tote Theatre din Sydney. În 1977, se stabileşte în Republica Federală Germania. Lucrează la Stuttgart, Viena, Düsseldorf, Zürich, Hamburg (*Troilus şi Cresida* de Shakespeare, în montarea lui Leander Haußmann, 1993), Leipzig, unde începe o consecventă colaborare cu regizoarea Konstanze Lauterbach, pe texte de Brecht şi Goethe. Împreună vor lucra şi la München, Bremen, dar şi la Burgtheater sau pentru Wiener Festwochen.

Iată câteva repere importante din această etapă a carierei sale: *Maestrul şi Margareta* de Bulgakov, la Théâtre de la Ville din Paris, în regia lui Andrei Şerban (1983) şi *Arden of Feversham* de Thomas Arden, în regia lui Lucian Pintilie, pe aceeaşi scenă (1984); *Ispitele Sfântului Anton* de Flaubert, coproducţie Teatrul La MaMa din New York–Theater im Turm, Frankfurt/Main, în regia lui Nicky Wolcz (1986).

Din 1977, continuă, într-un ritm de cel puţin o producţie pe an, excepţionala sa colaborare cu Vlad Mugur, la teatrele din Konstanz, Würzburg, Esslingen, München, Münster. Dar împreună vor realiza şi montări antologice ale spectacologiei noastre postdecembriste: *Livada de vişini* de Cehov şi *Crima din strada Lourcine* de Labiche (1998), *Aşa e (dacă vi se pare)* de Pirandello (1999), toate la Teatrul Maghiar din Cluj. Ultimele două titluri sunt reluate la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ şi, respectiv, la Teatrul Naţional din Craiova. Remarcabila lor colaborare se încheie în 2000, odată cu *Hamlet*, pe scena Naţionalului clujean. (În anul 2001, Vlad Mugur avea să se stingă din viaţă)

Din teatrografia lui Helmut Stürmer nu poate lipsi nici numele lui Silviu Purcărete, o altă prietenie artistică exemplară şi durabilă, „inaugurată" în 1997, cu *Trei surori* de Cehov, la Théâtre de l'Union din Limoges, continuată cu *Bacantele* de Euripide, la Burgtheater din Viena (1999), *Poveste de iarnă* de Shakespeare, la Teatrul din Bergen (Norvegia, 2002), *Orestia* lui Eschil, la Oslo (2003), *Vicleniile lui Scapin* de Molière (creat pentru Chichester Festival Theatre, în 2005) şi *Troilus şi Cresida* de Shakespeare, la Teatrul „Katona József" din Budapesta (2005), dar şi spectacole de operă: *Castor şi Pollux* de Rameau (2003) şi *Satyagraha* de Philipp Glass (2004), *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski (2005), *Visul unei nopţi de vară* de Benjamin Britten (2006), toate la Opera din Bonn.

O altă colaborare remarcabilă, deşi mai recentă, este cea cu regizorul Tompa Gábor. În 2004, semnează scenografia pentru *Noul locatar* de Eugène Ionesco, la Newcastle Playhouse, dar şi pentru *Ubu dezlănţuit* de Alfred Jarry şi *Ce zile frumoase!* de Samuel Beckett, la Teatrul de Comedie. La ediţia din 2006 a Festivalului de la Sibiu, cei doi prezintă spectacolul *Rinocerii* de Ionesco, producţie a Teatrului Naţional „Radu Stanca".

În decursul anilor '90, Helmut Stürmer semnează, de asemenea, decoruri de operă şi la Basel (*Turandot* de Puccini, 1997), Karlsruhe (*Olandezul zburător* de Wagner, 1998) şi Bucureşti (acelaşi titlu, în regia lui Beatrice Bleonţ, 2000).

Craiova–București
Festivalul Internațional Shakespeare

David ESRIG:

Cum l-am visat pe Shakespeare...

Asemenea conferințe precum cea de astăzi le găsesc desigur foarte interesante, importante, și totuși nu vă pot tăinui că ele trezesc în mine o amintire care nu încetează să mă neliniștească, cea a unui *Hamlet* din anii '60 pus în scenă de Charles Marowitz, la Londra, în pivnița unei biserici care, dacă nu mă înșel, se chema Sfântul Marx; un spectacol în care spectatorii stăteau jur-împrejur ca într-o arenă de box, sau de lupte cu tauri, sau de circ...

Curtea din Elsinore forma un al doilea inel în jurul decorului-arenă, în mijlocul căruia un actor fragil, extrem de intensiv juca un Hamlet plin de deznădejde și sarcasm, cu un umor cît se poate de negru. El suferea, se sfâșia îngrozitor, în timp ce curtenii gustau drama eroului ca o performanță teatrală reușită, îl aplaudau, râdeau din toată inima, schimbau priviri de spectatori competenți, nimicindu-l treptat cu admirația lor, în timp ce Hamlet devenea din ce în ce mai nebun, din ce în ce mai deznădăjduit.

La asemenea conferințe mă urmărește o teamă difuză că admirația cu care ne dedicăm operei lui Shakespeare, riscă poate să-l banalizeze, să-l nimicească în ceea ce are el mai viu și mai misterios.

Sub imperiul acestui simțământ, când Doamna Ludmila Patlanjoglu m-a întrebat, scurt, înaintea venirii mele la Craiova, cum să numim contribuția mea la acest dialog shakespeareologic, i-am răspuns spontan: *Cum l-am visat pe Shakespeare*. A fost desigur, în primul rând, o reacție defensivă, pe de altă parte însă eu l-am visat într-adevăr pe Shakespeare.

*

În timpul pregătirii spectacolului ***Troilus și Cresida,*** l-am visat pe Shakespeare îmbrâncind toate aceste personaje ale unei istorii străvechi, în tranșeele de la Verdun, pentru a-și trăi *acolo* iubirile, ambițiile, eșecurile și victoriile, orgoliile, onoarea, nimicnicia, ridicolul, sublimul, *acolo* în mocirla războaielor secolului XX.

îndatorat multor shakespearologi, care m-au ajutat să înțeleg, ba chiar să simt cât de dură trebuie să fi fost pentru Shakespeare perioada în care a scris *Troilus și Cresida,* am cutezat să-mi imaginez tot mai concret că ne aflăm confruntați cu un autor *uluit* fără margini și fără leac de aventura existenței, șocat fără a fi speriat, nici măcar intimidat de aceasta și care încearcă s-o înțeleagă cu mijloace la fel de radicale, la fel de brutale, de nemiloase, ca acelea pe care viața le exersează împotriva noastră, ca acelea de care viața a uzat împotriva lui Shakespeare, la acest început de secol în care a creat *Troilus și Cresida* o piesă unică în felul ei... și ***Hamlet.***

*

„A fi..." pauză... pauză – lungesc pauza căutând să găsesc cuvântul, care denumește opusul, contrariul lui ***„a fi": „a fi sau... a nu fi"***. N-am găsit! N-am găsit

un termen care denumește starea de ***„a nu fi"***. Nu l-am găsit, deoarece nu avem nici o denumire pentru stadiul ***„a nu fi"*** și nu avem nicio denumire fiindcă noi, oameni în stadiul de ***„a fi"***, nu avem nicio experiență *trăită* în stadiul de ***„a nu fi"***.

Teribil la Shakespeare e însă faptul că pentru el stadiul ***a fi*** este la fel de misterios ca și stadiul ***a nu fi!***

Cu o singură deosebire: în stadiul ***a fi,*** poți pune faptele existenței pe masa de disecție, le poți pune la încercare, poți formula posibilități, probabilități, ipoteze. Nimic mai mult, dar oricât... în confuzia generală dominantă curiozitatea are măcar o șansă.

*

În Hamlet, Polonius îi convinge pe Claudius și pe Gertrude să-l spioneze pe tânărul prinț într-o scenă intimă cu iubita sa, iar el însuși plătește cu viața faptul că, ascuns după o perdea, spionează întâlnirea lui Hamlet, de data asta cu mama sa.

Pandarus în ***Troilus și Cresida*** urmărește cu o curiozitate libidinoasă noaptea de dragoste dintre Troilus și Cresida pe care el i-a adus împreună, iar Troilus, din ascunziș, devine martorul siderat al „adulterului" iubitei sale Cresida, la câteva ore doar după o despărțire dramatică pecetluită cu jurăminte de credință veșnică.

Sigur că în farsa tragică a existenței noastre suntem și călăi și victime, dar concomitent și protagoniștii și spectatorii ei. Troilus suferă observând scena trădării Cresidei, iar Thersit, spectator privilegiat, observă cu o uimire surprinzător de proaspătă pentru cineva atât de înrăit aceeiași scenă a trădării Cresidei, dar și drama pe care o trăiește Troilus – martor al acestei trădări josnice, animalice. El se minunează îndoit, și este surescitat îndoit odată în ura lui contra mârșăviei și a lipsei de fidelitate, a doua oară, în libidoul său de mascul.

Prospero, magicianul, îi manipulează în ***Furtuna*** pe Ferdinand, fiul și prințul moștenitor al regelui Alonso, și pe Miranda, propria sa fiică, pentru a-i face să se îndrăgostească unul de altul și, în felul acesta, să răzbune nedreptatea ce i s-a făcut, instalându-și fata pe un tron și mai înalt decât acela de pe care el a fost alungat. De aceea îl tratează atât de urât, atât de nedrept pe Ferdinand, încât Miranda, indignată împotriva propriului ei părinte, trece de partea lui Ferdinand și se îndrăgostește de tânărul oropsit.

Asemănător regizorului care își spionează din întuneric publicul la propria sa premieră, sau zoologului care studiază reacțiile cobailor proaspăt injectați de el, Prospero se ascunde după niște tufișuri și urmărește comportarea celor doi manipulați, mai întâi cu sarcasm, dar la urmă cu admirație și cu resemnare, constatând că cei doi trăiesc prima lor iubire cu o disponibilitate *de a se lăsa uimiți,* pe care el, Prospero, nu o mai are.

Capacitatea de a te uimi neobosit față cu lumea și cu viața, este probabil caracteristica principală a operelor lui Shakespeare. El, cel puțin, e într-o stare de uimire continuă.

*

Dar, înapoi la ***Hamlet.*** Lungă vreme m-a urmărit scena fantomei tatălui lui Hamlet, care vine și povestește exact cum s-a petrecut omorul. Un polițist de la secția „crime", ar fi cu siguranță fericit dacă i-ar apărea victima, fie și în vis, și i-ar relata în detaliu cum s-a petrecut nelegiuirea. Problema ar fi rezolvată, toate indiciile s-ar potrivi între ele de minune și condamnarea criminalului ar fi clară, iute și liberă de orice *dubiu.*

Dar în *Hamlet* problema nu se rezolvă. Hamlet află, așadar, de la sursa cea mai autorizată, detaliile exacte ale crimei. Dar la ce bun? Până când Hamlet îl pedepsește pe Claudius, mor o mulțime de nevinovați, iar la urmă, Horațio, prietenul lui Hamlet, îi explică tânărului Fortinbras în sala tronului, devenită o morgă plină de cadavre, că ceea ce vede el acolo nu este altceva decât o expresie a nebuniei umane.

Acceptând că o asemenea clarificare a unui omor ar fi posibilă, la ce ne-ar ajuta? Suntem în stare să utilizăm adevărul în sentințele noastre asupra comportamentului uman? Suntem în stare să acționăm conform adevărului pe care l-am aflat? La ce ne folosește să aflăm adevărul, dacă-l mânuim atât de prost? În căutarea semnificațiilor, Shakespeare disecă faptele vieții, punându-le în *situații-limită* în care alternativele devin de o relevanță indubitabilă.

*

În ***Hamlet,*** un băiat simpatic și mediocru cum e Laertes trebuie să descopere că e otrăvit fără leac, pentru ca procesele lui de conștiință să fie activate și el să se poată hotărî să spună adevărul.

Rosencrantz și Guildenstern practică un soi de sinucidere inconștientă. Se încredințează unui criminal precum Claudius, iar Hamlet n-are decât să înlocuiască niște nume într-o scrisoare pentru ca cei doi, din executori ai unui omor, să devină victimele lui.

Unele interpretări ale piesei ***Troilus și Cresida*** pornesc de la opinia că frumoasa Cresida ar fi, din păcate, o târfuliță de felul ei, una căreia i-a lipsit aceea educație severă ce ne-ar fi scutit de toată tragicomedia ce a urmat. *Troilus și Cresida* este însă o piesă despre o lume în care nu mai există valori, în care noblețea cavalerilor a devenit ridicolă, iar învingătorii lor nu sunt decât niște șmecheri vulgari.

De ce să rămână credincioasă Cresida, de vreme ce destinul însuși pare atât de indiferent față de valorile noastre etice? *O situație-limită.*

Ca să nu mai vorbim de scena în care ***Richard al III-***lea o cucerește pe Lady Ann în fața sicriului soțului ei iubit, pe care Richard tocmai l-a ucis.

În ***Furtuna,*** toți criminalii care l-au uzurpat pe Prospero, care au vrut să-l ucidă pe el și pe fiica sa – a fost o întâmplare că a scăpat cu viață – după ce cred că au naufragiat, ajung pe insula lui Prospero și, scurt timp după aceea, Prospero îi dă ordin lui Ariel să-i adoarmă pe toți, cu două excepții: Antonio și Sebastian. Frații! Antonio, fratele și uzurpatorul lui Prospero; Sebastian fratele regelui Alonso. Ce le trece prin cap celor doi frați treji deîndată ce se văd în fața acestei societăți adormite? Doar atât: De ce să nu-mi ucid fratele și să-i iau tronul când acesta, împreună cu toți martorii posibili, sunt scufundați într-un somn atât de adânc? Răspunsul e pozitiv și omorul este gata de a fi săvârșit, dacă Prospero n-ar da ordin ca societatea adormită să fie trezită.

Omorul ca atare nu mai era necesar, expertiza la care cei doi frați au fost supuși a fost suficient de relevantă. Ceea ce au gândit și hotărât frații când toți ceilalți dormeau, dezvăluie natura lor reală? Natura lor ascunsă? Episodul Cain si Abel l-a preocupat cu siguranță pe Shakespeare.

*

Asemenea *situații-limită,* și mai sunt multe în opera lui Shakespeare, se edifică pe o simbolică anume, care merge mult mai departe decît ne îngăduie să imaginăm celebra și fructuoasa analiză a lui Jan Kott din anii '60.

Desigur că asemănările între Shakespeare și Beckett privind degradarea umanului au dat un impuls hotărâtor creatorilor de teatru în a depăși convențională sufocantă a spectacolelor academice. Revalorificarea universului shakespearean din perspectiva lumii de azi, peste prăpastia celor câteva secole care ne despart de opera sa, a fost salutară, un adevărat câștig spiritual. Ar fi însă timpul să-l regândim pe Shakespeare și din perspectiva acelei filosofii oculte care a fost descoperită la baza picturii lui Bosch sau Brueghel și care trăiește în substratul scrierilor lui Kafka. Un prim pas în această direcție s-ar putea să-l fi făcut Collin Still.

Pădurea din Ardeni e foarte asemănătoare cu un cuptor al alchimiştilor cu un *„atanor"*, unde se refac în condiţii de laborator cele mai fundamentale procese fizice dar şi sufleteşti ale universului.

M-aş bucura mult dacă o nouă analiză a operei lui Shakespeare ar putea porni de la această imagine a pădurii din Ardeni.

Stanley WELLS

Sărbătorindu-l pe Shakespeare

Stanley Wells este, la ora actuală, cea mai mare autoritate în materie de Shakespeare, director la Shakespeare Birthplace Trust din Stratford-upon-Avon, profesor emerit de studii shakespeariene la Universitatea din Birmingham şi editor general al *Operelor complete* ale lui Shakespeare, ediţia Oxford.

În aprilie 2006 a avut loc deschiderea **Stagiunii Festive la „Royal Shakespeare Company"**, în timpul căreia – pe parcursul unui an calendaristic – se va juca tot ce a scris Shakespeare. Unele piese sunt montate de compania rezidentă, altele de vizitatori: de la importante trupe străine (spectacole jucate în diverse limbi), la grupuri de studenţi şi amatori locali. Unii s-au speriat de această iniţiativă, considerând-o o integralitate dusă la extrem. Au susţinut că toate piesele montate vor putea fi foarte greu vizionate şi au sugerat că este mai degrabă o încercare naivă de atragere a publicului.

Nu asta contează însă. Prin montarea tuturor pieselor – cât şi a poemelor – într-o perioadă concentrată de timp, Festivalul va omagia diversitatea lui Shakespreare, demonstrând paleta foarte largă de registre pe care a acoperit-o: de la seninătatea *Celor doi tineri din Verona* şi a *Comediei erorilor*, la lirismul celei *De-a douăsprezecea nopţi* şi din *Cum vă place*, la profunzimea lui *Othello* şi a *Regelui Lear*, a *Poveştii de iarnă* sau a *Furtunii.*

Iar etalarea talentului grupurilor internaţionale de artişti care vor juca piesele în stiluri diferite va duce în mod sigur la o mai bună înţelegere a extraordinarei diversităţi de sensuri pe care le conţine opera shakespeareană, în funcţie de stilurile şi circumstanţele în care este montată. De aceea, îmi propun să văd cât mai multe producţii voi putea.

Poate părea ciudat că vreau să fac asta. În decursul multor ani de teatru, am văzut toate piesele lui Shakespeare: de la ultimele jucate ca *Timon din Atena* şi *Titus Andronicus*, la cele mai populare ca *Visul unei nopţi de vară* (favorita mea) şi *Hamlet*. Unele dintre ele de multe ori. Dar nu mă plictisesc, pentru că de fiecare dată când este montată, o piesă devine altceva faţă de ceea ce văzusem anterior. Mersul la teatru nu este ca vizitarea unui muzeu unde exponatele rămân constant aceleaşi. Chiar şi cele mai atente încercări de a reproduce condiţiile de joc din timpul lui Shakespeare la reconstruitul Globe aparţin, totuşi, prezentului. Poate că suntem capabili să reproducem costumele şi muzica elisabetană, dat nu putem aduna un public care să reacţioneze cum reacţiona publicul elisabetan.

Piesele îşi schimbă constant sensurile. În spectacol avem rezultatul unei interacţiuni între ceea ce a scris autorul, cei care le montează, locul în care sunt jucate, şi cultura socială din care face parte publicul spectator. Chiar bogăţia pieselor

lui Shakespeare este parte a motivației pentru care se produce această schimbare a particularităților lor atunci când sunt montate. Atât regizorii, cât și actorii trebuie să aleagă, fiecare dintre ei urmărind diferite direcții în text. Personalitatea unui actor interacționează cu cuvintele pe care Shakespeare le-a scris pentru el, dând o nouă tentă personajului de fiecare dată când este interpretat. Două dintre cele mai bune spectacole pe care le-am văzut în ultimii ani au fost cu *Richard al II-lea*. Sam West – în producția lui Steven Pimlott, în 2000, la Other Place-Stratford – un actor sensibil, nestatornic, spiritual. Și Kevin Spacey, în versiunea lui Trevor Nunn la Old Vic în 2005, care era categoric, dominant, foarte mult, propriul personaj. Fiecare reprezenta o interpretare perfect legitimă a rolului. Fiecare era și nu era *Richard*-ul lui Shakespeare. Ambele producții au făcut evidente legăturile cu timpurile noastre prin costume și dispozitive scenice – Nunn a proiectat, de exemplu, în mod repetat pe ecrane video discursul Ducelui de Lancaster din actul II. Ambele mi s-au părut, de asemenea, încercări originale de a interpreta textul lui Shakespeare pentru un public modern, fără distorsiuni exagerate.

Shakespeare nu se supune *copyright*-ului. Piesele lui pot fi modificate la minut, pot fi tăiate și rearanjate, transpuse în universuri scenice pe care autorul însuși nu și le-ar fi putut imagina, rescrise în așa fel încât să nu mai pară că i-ar aparține, ci mai degrabă noi creații construite de un regizor care este efectiv un „dramaturg-surogat", care-i folosește textele cu același soi de libertate cu care Shakespeare însuși a folosit materialul brut, pe care l-a transformat din piesele acum uitate, pe care le-a prelucrat.

Spectacole cu tragediile și piesele sale istorice au fost folosite pentru a oglindi și a comenta aspecte ale societății moderne. În Europa comunistă, *Hamlet* reflecta adesea disidența dintr-o țară. Într-un spectacol românesc *Regele Claudiu* și *Regina Gertrude* erau costumați ca soții Ceaușescu. Alți regizori au ales să accentueze probleme psihologice și aspecte sociale. La Sankt Petersburg am văzut recent noul spectacol al lui Lev Dodin cu *Regele Lear*, în care textul era rearanjat și scurtat, relațiile personale erau modificate: Edgar intra în scenă umflând un prezervativ, iar împreună cu Lear, Gloucester și Bufonul apăreau dezbrăcați printre buruieni. Piesa se termina, ca o operă victoriană, cu moartea lui Lear, nu cu referirea lui Shakespeare la politicile naționale. În *Macbeth*, de asemenea, regizorii aleg să se concentreze adesea asupra vieții interioare a personajelor principale, în detrimentul sorții regatului. Politicile sexuale au servit și ele ca material documentar, în special, pentru comedii. *Îmblânzirea scorpiei* a devenit un teren de luptă pentru feministe, așa cum avem și interpetări gay în cazul celei *De-a douăsprezecea nopți* sau a *Negustătorului din Veneția*.

Cât de justificate sunt toate astea? Putem delimita clar interpretarea de adaptare? Când nu-i mai aparține o piesă lui Shakespeare? În opinia mea, adaptarea rezultată din re-interpretare este o modalitate justificată în totalitate, cu condiția ca publicul să fie avizat asupra a ceea ce urmează să vadă. Regizorii sunt îndreptățiți să-și proiecteze viziunile personale inspirate de piese, atâta timp cât ne conving că rezultatul este o creație validă din punct de vedere artistic, o piesă care stimulează, provoacă și emoționează publicul, lucruri pe care le-a preconizat și Shakespeare inițial. Dar regizorul trebuie să fie conștient de faptul că Shakespeare impune standarde înalte. De neiertat sunt obtuzitatea, reductivitatea, lucruri care ne îndepărtează de el. Cei mai buni regizori – un Peter Brook, Trevor Nunn sau Sam Mendes – pot crea ceva nou care să merite valoarea originalității sale. Restul ar face bine să-și îngenuncheze ambițiile și să stea foarte aproape de text sau să aleagă alt dramaturg.

Traducerea: Irina IONESCU

Adrian MIHALACHE

Shakespeare la București

Organizatorii Festivalului Internațional Shakespeare, eveniment cultural al Craiovei, devenit tradițional, au făcut bucureștenilor un dar de preț: cu concursul esențial al primăriei, al ARCUB-ului și al altor instituții, au adus la București câteva dintre cele mai importante spectacole ale Ediției a cincea.

Deschiderea a făcut-o celebrul Declan Donellan, care a prezentat ***A douăsprezecea noapte,*** un spectacol făcut la Moscova, cu actori ruși. Cu această ocazie, regizorul a lansat și volumul său, *Actorul și ținta,* în versiune românească. Obiceiul lui Donellan de a distribui bărbați în rolurile feminine s-a banalizat. Dacă, în spectacolul *Cum vă place*, prezentat la prima ediție a Festivalului, procedeul a uimit și încântat, de data aceasta n-a reușit decât să amuze. Se știe, desigur, că, pe vremea lui Shakespeare, rolurile feminine erau interpretate de puberi, dar aceasta era doar o restricție impusă de moravurile epocii, nu un mijloc de expresie artistică. Este drept că, în *A douăsprezecea noapte*, Shakespeare speculează excelent travestiul, creând ambiguități sexuale foarte picante. Un băiat joacă o fată care se deghizează în băiat, stârnind, fără să vrea, pasiunea unei femei. De fapt, iubește un bărbat, căruia îi face avansuri, uitând, temporar, de identitatea masculină asumată. Fratele său geamăn, bărbat de bărbat, este iubit, la rândul său, de un alt bărbat. Jocurile erotice între bărbați erau frecvente în epoca elisabetană și se pare că nici lui Shakespeare nu i-au fost străine. Ar fi nedrept să vedem în această piesă fermecătoare doar o comedie *gay*. Ea celebrează plăcerea de a trăi în toate formele sale și ironizează auto-mortificarea puritanilor. Declan Donellan le cere actorilor care joacă, în travesti, roluri de femei să-și sublinieze atributele masculine, ceea ce are haz doar până la un punct. Dorința de a provoca, fiind prea vizibilă, se întoarce împotriva sa. Spectacolul este antrenant, cinematografic, iar versiunea rusă dă umorului o savoare suplimentară (cine a văzut excelenta ecranizare a lui Serghei Iutkevici după *Othello* nu va fi uitat felul imperios în care Maurul își reclama batista în limba lui Pușkin...).

Declan Donellan mizează nu doar pe intersexualitate, ci și pe interculturalitate. Memorabilele scene de chef sunt redimensionate în spirit rusesc, cu abuz de spirtoase și melodii lăcrămoase. Actorii sunt impecabili în ținută, au calități vocale și de interpretare, sunt vioi în mișcare, țin ritmul până la capăt, fără semne de oboseală. Ne-am amuzat copios, dar ne-am amintit cu nostalgie de mai vechile spectacole ale lui Donellan.

La ***Visul unei nopți de vară***, regizat de Oskaras Korsunovas cu trupa teatrului său din Vilnius, ne-am dus cu sacul, ca la pomul lăudat. Văzusem, de curând, la Torino, când regizorului i s-a acordat premiul *Europa. Noi realități teatrale*, două spectacole ale lui, inventive, interesante, deși imperfecte. Cel de față este unul mai vechi, realizat inițial cu studenți. Între timp, a călătorit pe tot mapamondul, cu mare succes, și s-a uzat moral, chiar dacă vioiciunea actorilor a rămas intactă. Este un spectacol foarte dinamic, în care se arată ce pot face niște oameni cu excelentă pregătire fizică, atunci când li se propun

diverse exerciții corporale folosind, fiecare, ca recuzită obligatorie, un panou de placaj. Am admirat aptitudinile sportive și inventivitatea coregrafică a regizorului, dar n-am înțeles ce câștigă piesa din toate aceste giumbușlucuri. Educația fizică este o componentă a artei dramatice, nu însă singura și, poate, nu tocmai cea mai importantă. Sensurile multiple ale piesei, în loc să fie clarificate, sunt amestecate, într-o pastă confuză, din care efectele ieftine și greșelile de gust nu lipsesc. Korsunovas își dă măsura talentului când se ocupă de teatrul contemporan, pe care-l respectă, se vede, mai mult. Dacă, punând în scenă Shakespeare, textul nu îi este decât pretextul, mai bine ar fi să-l lase în pace.

Compania Ryutopia din Niigata, Japonia, a prezentat un spectacol de mare rafinament cu ***Poveste de iarnă***. Regizorul Yoshihiro Kurita și-a propus să introducă vocabularul teatrului tradițional *Nô* în drama elisabetană. A făcut din *Timp* personajul principal al piesei, propunând o meditație despre reversibilitate și relativitate. A reușit să îmbogățească semnificația filosofică a piesei, dezvoltând și făcând explicit ceea ce Shakespeare a sugerat. A eludat însă comicul, preferând solemnul. Acestui spectacol îi stă foarte bine alături montarea poetică și meditativă a lui Bocsárdi László cu *Cymbeline* de la Teatrul Odeon.

Teatrul *Cameri* din Tel Aviv ne-a oferit un spectacol tineresc, interesant și inteligent cu ***Hamlet***. Punerea insolită în spațiu a creat neașteptate circuite de energie care se închideau prin corpurile spectatorilor. Am văzut un rege umanizat, ca în romanul lui John Updike, *Gertrude și Claudius,* o Ofelie contemporană, frenetică și dezorientată, un Polonius politician până în măduva oaselor. *Hamlet,* gândit ca un rebel al anilor 1960, fără nimic *cool*, a amintit de concepția lui Ștefan Iordache din spectacolul memorabil al lui Dinu Cernescu. Mijloacele artistice deosebite au fost integrate într-un demers ideologic datat, menit să încânte mai ales generația *flower-power*, acum cuminţită.

Cireașa de pe tort a fost spectacolul lui Silviu Purcărete cu ***Troilus și Cresida***, în interpretarea actorilor teatrului *Katona Jozsef* din Budapesta. Necesitând scenă turnantă, excelent utilizată în concepția scenografică a lui Helmut Stürmer, spectacolul n-a putut fi prezentat decât la București. Ca unul care am văzut de câteva ori spectacolul deschizător de drum al lui David Esrig, era greu să fiu uimit sau mișcat. Am fost însă, și una, și alta. Regizorul pune în scenă însăși istoria, o istorie decăzută în derizoriu și grotesc, repovestită de doi cinici: Pandarus și Thersit. Fiecare detaliu este expresiv, fiecare rol este cizelat, iar toate elementele se integrează într-o construcție dramatică monumentală și organică. Shakespeare mai are multe să ne spună; ca să-l înțelegem, însă, avem nevoie de regizori ca intercesori.

Pe aripile timpului

Nu este prima dată când vedem un spectacol japonez care nuanțează sensurile unei piese shakespeariene, fără să le deturneze. Am admirat, mai demult, trupa *Angelus*, într-o excelentă montare cu *Othello*. Acolo, Iago era văzut ca un clovn răutăcios, un *trickster* care subminează ordinea lumii, doar pentru a se amuza. Organizatorii Festivalului Internațional Shakespeare din aprilie–mai 2006,

cu un excelent *flair* în selecție, au invitat Compania *Ryutopia Noh Theatre* din Niigata, un oraș-port al Japoniei, să prezinte, la Craiova și la București, spectacolul ***Poveste de iarnă*** de Shakespeare. Nu întâmplător, memoria trimite la *Othello*, căci piesa de față descrie tot un caz morbid de gelozie care, însă, se soluționează, în cele din urmă, cu bine. Regizorul Yoshihiro Kurita a avut ambiția de a metisa dramatismul european cu hieratismul teatrului tradițional japonez *Nô*. Din tentativa lui, care ar fi putut să producă un hibrid incert stilistic, a rezultat o creație viabilă, profundă și, în gradul cel mai înalt, expresivă.

Alături de celelalte piese târzii ale lui Shakespeare – *Cymbeline, Furtuna – Poveste de iarnă* este o meditație poetică asupra împăcării cu sine și cu lumea. Răul este prezent în ele, și încă în formele cele mai dure, dar înțelepciunea domină resentimentul, netezind orice opoziție. Nedreptățiții iartă, iar vinovații se căiesc. Personajul principal al piesei este *Timpul*, care apare în scenă personificat, marcând clivajul dintre cele două părți contrastante, prima cuprinzând iarna vrajbei, a doua, primăvara împăcării. Timpul nu este aici ireversibil și crud. Deși îi pune pe eroi la încercare, îi scutește de sentimentul ireparabilului, aducând șansa recuperărilor integrale. Nimeni nu moare decât aparent, nimeni nu dispare decât temporar, timpul îi transformă pe toți, dar nu-i degradează. Istoria este ciclică, nu liniară, lucru subliniat atât prin adaptarea textului, cât și prin decor. Spectacolul începe cu un narator ce povestește piesa și se încheie cu un altul, care ia povestea de la început. Pe scenă sunt aduse globuri luminoase, a căror dispunere în spațiu sugerează poziționarea orelor pe cadranul unui ceasornic. Scena se configurează astfel ca simbol al timpului circular. Momentele culminante, cum ar fi unirea dintre Perdita și Florizel, sau însuflețirea statuii Hermionei sunt marcate de tablouri vivante, compuse cu rafinament. Acestea sparg circularitatea, sugerând, astfel, clivaje ale duratei, întreruperi în scurgerea implacabilă a timpului.

Shakespeare localizează, paradoxal, partea întâia, a iernii, în însorita Sicilie. Pe fundalul ninsorii permanente, cu subtile modificări de debit, se desfășoară, cu aparent exagerată lentoare, drama geloziei lui Leontes. Soluțiile regizorale sunt, la prima vedere deconcertante. Personajele conversează îndelung, ghemuite pe jos, în poziții tipic japoneze. Publicul le vede din profil, nemișcate și se cam plictisește. În tradiția noastră, suntem obișnuiți, pe scenă, cu mișcarea. Lucia Sturdza Bulandra îi dădea începătoarei Leny Caler indicația regizorală de bază: spui replica, faci un pas; mai spui o replică, mai faci un pas ș.a.m.d. Contrariați, chiar spectatori avizați au plecat la pauză, neștiind ce pierd. Apariția timpului ca personaj, în intervalul dintre cele două părți, marchează schimbarea de ritm.

Boemia, îndeobște posomorâtă, este, în partea a doua, țara primăverii și a speranței. Acolo, totul se petrece mai însuflețit, astfel încât contrastul dintre cele două părți prinde valoare, el subliniind relativitatea timpului. El poate răsturna legile, poate schimba moravurile, totul într-o clipă ivită de la sine (*in one self-born hour*). Strălucirea prezentului pălește, căci orice stă în puterea timpului, chiar și să facă trecutul să reînvie.

Nu suntem în măsură să examinăm în detaliu modul în care semnele teatrului *Nô* au fost utilizate în contextul shakespearian. Putem doar să mărturisim încântarea produsă de modulațiile subtile ale duratei și de picturalitatea fină a imaginii scenice. Singurul regret este acela că, în economia spectacolului, rolurile

clovnului şi, mai ales, cel al irezistibilului Autolycus, au fost escamotate. S-a preferat unitatea stilistică, atmosfera oarecum „aulică", neînţelegându-se faptul că tocmai amestecul dintre amuzamentul frust, sentimentalismul strunit şi raţionamentul elevat dă sarea şi piperul teatrului lui Shakespeare. Comunicarea interculturală are, se vede, limitele ei.

Ne este greu, necunoscând limba, să facem aprecieri pertinente asupra jocului actorilor. Cu toţii dădeau o mare atenţie exprimării verbale, nu erau preocupaţi doar de eleganţa şi fluiditatea mişcării. Nu am putut însă să nu remarcăm verva foarte shakespeare-ană a actriţelor Mayumi Tajima şi Miho Fukushima în, respectiv, Paulina şi Emilia. Hirokazu Kohchi, ca Leontes, a făcut o trecere graduală de la fixaţia distructivă de la început la căinţa şi regretele de mai târziu. Hermione, una dintre cele mai atăşante eroine din teatrul lui Shakespeare, a fost interpretată cu graţie melancolică, uşor morbidă, de Haruyo Nakaide. Hermione, ca şi Imogen din *Cymbeline,* este capabilă să treacă peste incredibilele şi nedreptele cruzimi la care a fost supusă, pentru că are o înţelegere superioară asupra naturii umane şi a failibilităţii acesteia. Nu întâmplător, acesta este numele pe care J. K. Rowling l-a dat celui mai simpatic personaj din ciclul *Harry Potter.*

Ionuţ SOCIU

Visul lui Korsunovas

Cu vreo două, trei luni în urmă, citind suplimentul *Bucureştiul Cultural* al revistei **„22"**, am dat şi peste programul *Festivalului Shakespeare* şi, recunosc, pentru o clipă am avut senzaţia că visez. Căci, cum altfel se putea explica prezenţa în Bucureşti a unor companii teatrale europene cât se poate de selecte şi cum altfel să primeşti această veste, dacă nu euforic şi entuziast. După atâtea dezamăgiri şi depresii încercate ca spectator pe la marile teatre bucureştene, la marile premiere realizate cu marile bugete aferente, după ce în ultimii doi–trei ani m-am păstrat în viaţă doar văzând şi revăzând

la infinit aceleaşi şi aceleaşi spectacole, venise vremea să vedem şi a*ltceva* în Bucureşti. *Altceva* a fost şi ***Visul unei nopţi de vară*** de la Teatrul *OKT* din Vilnius în regia lui Oskaras Korsunovas

Despre Korsunovas se vorbeşte tot mai mult în ultima vreme în *breasla* europeană a oamenilor de teatru. Văzut bine de critica occidentală, insolit şi exotic pentru vestici, invitat şi premiat prin marile festivaluri internaţionale, tânărul regizor lituanian (34 de ani) are şansa să devină o nouă stea a regiei europene.

Cu o carte de vizită atât de impresionantă, era normal ca prezenţa acestui regizor în România să însemne un moment de maxim interes pentru spectatorii informaţi şi avizi de teatru şi, cum pentru mine, dar sunt sigur că şi pentru alţii, Korsunovas nu era până nu demult decât un nume, despre ale cărui spectacole se vorbea din auzite, curiozitatea era şi mai mare. Căci, aşa cum se întâmplă din nefericire în cazul teatrului, distanţa, imposibilitatea de a călători prin festivaluri în

străinătate şi lipsa unor turnee a companiilor străine în România pot duce la o cruntă provincializare şi izolare a criticului de teatru şi, care, în lipsa unor repere vii, concrete, se află într-un decalaj evident cu mişcarea teatrală europeană contemporană, astfel încât poate vorbi/scrie despre ultimele spectacole semnate de Brook sau Robert Lepage cam cu aceeaşi precizie pe care o are atunci când vorbeşte despre tragediile greceşti, teatrul elisabetan, Molière, distanţarea la Brecht, cruzimea lui Artaud, sau, la noi, genialitatea lui Matei Millo şi voluptatea Elvirei Godeanu.

Dar cum dragostea n-ar trebui să aibă graniţe, şi cum un critic de teatru trebuie să iubească teatrul, dar, atenţie, nu cu răceala de specialist cu care un degustător încearcă vinul, ci cu pofta unui băutor pătimaş, atunci nici o scuză nu ar mai trebui să existe în faţa unor asemenea obstacole.

Revenind, trebuie spus că un astfel de spectacol se impune aprioric în faţa spectatorului informat, conştient că se află înaintea unui regizor important şi a unui spectacol care solicită un gram în plus de respect şi atenţie decât acelea pe care le acorzi unui teatru din Petroşani, de exemplu. Dacă spectacolul pare prost, trebuie să ai răbdare, trebuie să mimezi în continuare atenţia, respectul, ba chiar îţi poţi subestima puterea ta de înţelegere: *poate nu pricep eu*, îţi zici, *poate spectacolul e genial şi mă depăşeşte pe mine.*

Dar, pe de altă parte, dacă eşti un spectator sincer cu tine şi cu ceilalţi, admiţi că nu ţi-a plăcut, poate că nu ai înţeles şi gata. Atuul spectacolului (cartea elegantă de vizită) devine atunci dezavantaj: cu cât aşteptările tale de spectator sunt mai mari, cu atât mai mare va fi dezamăgirea chiar în cazul unui spectacol bunişor. În locul capodoperei, ai parte de o copie palidă a ei. Spectatorul exigent nu va accepta asta, şi va considera drept eşec ceea ce, în alte condiţii (în lipsa unor aşteptări), ar fi numit un spectacol decent. Dar, ca să nu mă pierd în general, voi reveni la particular. La *Visul* lui Korsunovas.

Schema spectacolui este clară şi previzibilă încă din primele 5 minute: o scenă goală, fără nici un fel de obiect de decor, se umple în câteva secunde de un grup de actori îmbrăcaţi în salopete, şi care, înarmaţi fiecare cu câte o scândură cam de mărimea unui om (scândură ce va deveni partenerul de scenă al fiecăruia până la sfârşit) construiesc şi deconstruiesc cu precizie şi nerv un spaţiu teatral pur convenţional, de reprezentare, un spaţiu de joc/antrenament de o evidentă factură meyerholdiană. Textul este re-montat inteligent, fără să sufere schimbări esenţiale în conţinut, actorii sunt tineri şi plini de elan, eclerajul suficient de temperat şi discret, dar fără să fie prea rece şi aspru, scena colcăie de energie şi dinamism, pare eliberată de clişee şi stereotipii astfel încât spectatorul este sigur că nu va mai vedea încă o feerie edulcorată cu fum, beţişoare parfumate, copăcei, licurici şi măgăruşi, aşa cum se mai întâmplă cu *Visul* Marelui Will, primul sfert de oră este cuceritor,şi totul pare să ducă la ceva bun, oricum numai la un spectacol plictisitor nu. Însă, surpriză... treptat, pe scenă îşi face loc în chip insidios cel mai de temut duşman al teatrului (şi mai ales al lui Shakespeare): monotonia.

Spectacolul devine redundant, îşi pierde din prospeţime, scena pare din ce în ce mai departe, publicul începe să fie conştient că este doar public (Brecht s-ar fi bucurat!)şi recurge la propriile resurse de fantasme, scufundându-se în inerţie şi pasivitate.

Există în această montare o risipă de energie excesivă. Actorii aleargă, strigă și se agită mult prea mult, încât după o oră spectacolul e mort, sala e adormită, stoarsă de energie, ca timp de încă o oră și jumătate, plictiseala să devină teribilă. Scenele meșterilor n-au pic de umor (tocmai aceste scene !), scenele îndrăgostiților sunt fade și respiră un cabotinism greu de digerat chiar și de către amatorii de teorii despre (re)teatralitate și convenții scenice.

Paradoxal este faptul că tocmai acest surplus de energie face imposibilă tensiunea și ritmul vibrant de care acest spectacol ar fi avut nevoie. Nu întotdeauna viteza poate crea senzația de dinamism (vezi cursele de Formula 1 la TV), ba din contră, alternanța dintre ritmuri opuse, frânarea (despre care vorbește și Eco în cazul literaturii) sau conceptul de *vibrant-static* folosit de Wölfflin pentru baroc indică drumul ideal, mai ales într-o artă a cărei esență este, tocmai *conflictul*..

Este clar că textul shakesperean nu reprezintă pentru Korsunovas decât o canava, ceea ce-i creează prilejul unei abordări personale, și nu lipsite de imaginație, dar care nu se concretizează decât la nivel intențional. Clivajul între text și spectacol e cu atât mai frapant, cu cât tu, ca spectator, realizezi că nu ai în față o scenă cu personaje, ci o masă omogenă, nediferențiată de atleți îmbrăcați în salopete, și care poartă întâmplător nume precum Titania, Oberon sau Puck. N-ar fi asta o mare problemă, având în vedere faptul că și Zholdak (sau Purcărete) tot cu *mase* de actori lucrează uneori, diferența ar fi că: *1.* spectacolele lui Zholdak (sau Purcărete) seduc fără să te forțeze să vrei să fii sedus. *2.* Z.și P. renunță la text, fără să-și mai tortureze spectatorii, ba dimpotrivă le asigură *liniștea* și *tihna* angoasantă ce însoțesc orice spectacol de vis.

Marea problemă a lui Korsunovas în acest spectacol este că nu reușește să creeze un spațiu iluzoriu de simulacre, granițele între scenă și sală sunt aproape inexistente, spațiul scenic devenind astfel hibrid, incert, lipsit de identitate. Încercând să se desprindă de text ca de un cordon ombilical mult prea sufocant, dar fără curajul să fie chiar singur, Korsunovas îl trage după el și pe bătrânul Will, relația lui cu textul fiind destul de ambiguă, și exact ca unul care încearcă să extragă sucul dintr-un fruct lepădând coaja, fără să bănuiască ce arome mai ascunde aceasta, Korsunovas practică o hermeneutică reductivă a textului shakesperean, multiplicând efectele de sens, dar dizolvându-le profunzimea. Acest tip de manieră reductivă, demistificatoare golește imaginea de misterul său pentru a-i substitui reprezentarea considerată a fi adevărată.

Ceea ce lipsește acestei viziuni este o anumită doză de ambiguitate, deoarece îți oferă misterul pe tavă, un mister ambalat în lumini și imagini frumoase, o poezie *elaborată* în urma unui demers raționalist, a unei atitudini univoce care își propune să spulbere orice iluzii, doar pentru a oferi spectacolul narcisiac al unui profesionist al scenei.

Din dorința de a oferi prea mult, din vanitatea de a epata cu o trupă de actori extraordinar de bine pregătiți din punct de vedere fizic (lucru destul de rar prin teatrul românesc), dar și folosind formule teatrale destul de uzate,

Oskaras Korsunovas reușește să creeze un spectacol rigid, lipsit de emoție și umor (rafinat), frumos pe alocuri, dar dezamăgitor pe ansamblu, în care etalează didactic teorii biomecanice dar, păcătuiște tocmai prin asta, prin aroganța cu care se cere descifrat și prin exigența cu care reușește să nu ofere nimic la schimb.

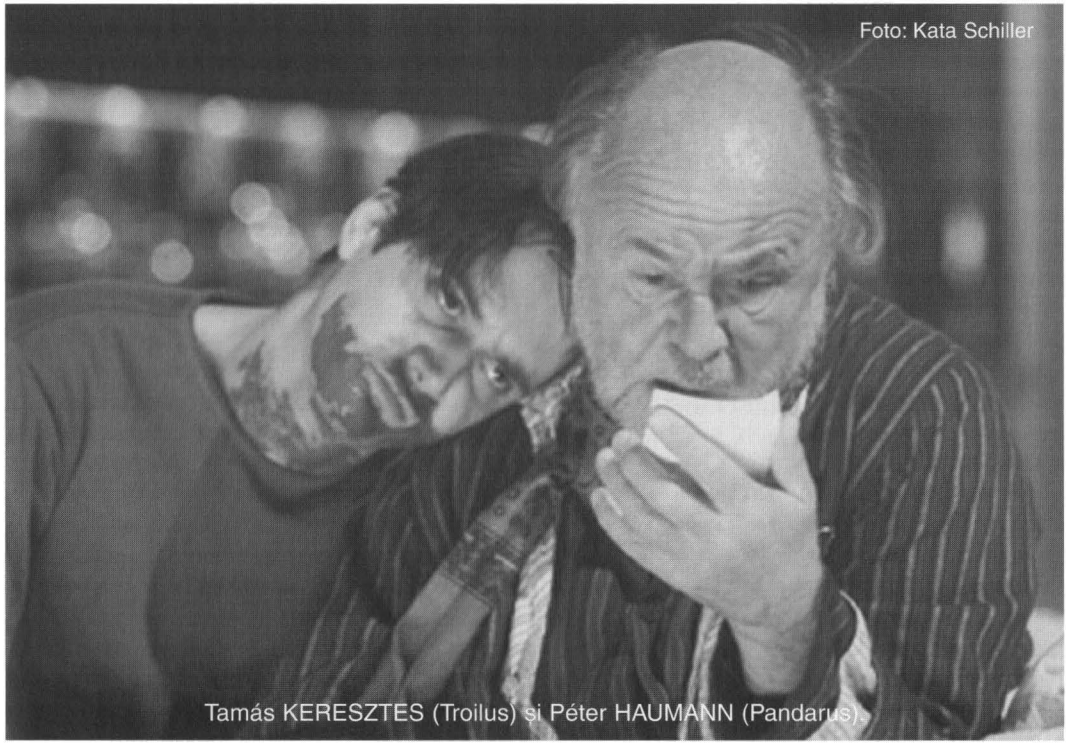
Andreea DUMITRU

Shakespeare via Céline

Cu avantajul unei priviri binişor distanţate în timp, îmi iau libertatea de a aşeza coperta finală a **Festivalului Shakespeare** în topul unei primăveri teatrale de-a dreptul baroce după atâtea stagiuni secetoase. Graţie acestui eveniment organizat inteligent, deşi nu scutit de accidente, cu o echipă extinsă (în mod necesar) şi cât mai puţin rabat la exigenţă, ***Troilus şi Cresida*** de la Teatrul „Katona József" din Budapesta a putut fi văzut la Bucureşti destul de repede, dacă mă gândesc că succesul pe care l-au făcut Silviu Purcărete şi Helmut Stürmer în noiembrie anul trecut (când au lucrat pentru prima dată pe o scenă, se pare, nu uşor de cucerit) tocmai a fost confirmat de cele două premii (pentru decor si costume) obţinute la Festivalul Naţional de la Pécs.

La Teatrul „Bulandra", *Troilus şi Cresida* a fost ovaţionat de un public extaziat, dar nu puţini fani Purcărete au părut descumpăniţi de acest spectacol, la prima vedere mai sobru şi mai articulat pe text, cu tuşe de maestru ceva mai discrete. Un Purcărete prudent, îmblânzit? Dimpotrivă, aş spune. Mizând totul, mai bine de jumătate din spectacol, pe cartea simetriilor şi a efectelor temperate, regizorul îşi îngăduie să năruiască el însuşi, printr-un *poignée* cât se poate de elegant, dar bine ţintit, ceea ce pare doar o partidă amicală, un pic cam stupidă, între două cete de cheflii pântecoşi. De altfel, întregul spectacol pare construit într-o cheie célineană, căci, aşa cum declara el însuşi la conferinţa de presă, „cea mai teribilă dintre piesele lui Shakespeare" (în care „nu mai există speranţă şi repere, dar există toate spaimele noastre") îi apare lui Purcărete ca un veritabil şi actual joc de-a măcelul.

Războiul troian e localizat, cu concursul admirabil al scenografiei lui Helmut Stürmer, într-un vechi hotel, fastuos cândva, devenit peste noapte terenul de joacă al unor inşi râzgâiaţi şi lipsiţi de maniere, cu nobila excepţie a câtorva tineri care fie iubesc cu patimă (*Troilus*, *Ahile*), fie privesc totul cu superbă detaşare (*Ulise*). Spectacolul împrumută parcă ceva din atmosfera retro, nostalgică şi neliniştitoare, a filmelor cu trupe încartiruite în castele evacuate peste noapte. Graniţa dintre adversari e reprezentată printr-un zid compact de lavoare, iar metafora, concretă în tot derizoriul ei, e atât de generoasă, încât lasă fiecărui spectator plăcerea propriei interpretări. E, în acelaşi timp, şi un mod arbitrar (ca însăşi ideea de graniţă) de a delimita două tabere croite după acelaşi tipar (uniformele cazone fiind aproape identice, cu deosebiri doar de detaliu). În acest vast spălător, în care militarii arborează un aer războinic în ţinute sumare (fără a fi conştienţi de ridicolul situaţiei lor), se fac şi se desfac destine, iubiri, se decide soarta unui război întreţinut parcă în virtutea inerţiei, doar ca antrenament lejer. Marii eroi nu mai sunt în formă demult (*Menelau* are burtă, *Nestor* a intrat parcă la apă, *Ajax* sforăie pe te miri unde). De altfel, cu prilejul ciocnirii taberelor, inevitabila recuzită a spitalelelor de campanie se amestecă cu echipamentul sportiv (armele de luptă par crose, luptătorii par jucători de hochei). Totul se derulează predominant în registrul nocturn, într-o atmosferă hipnotică şi înşelătoare, tulburată din când în când de ţipătul unui cocoş, iar în cele din urmă,



Tamás KERESZTES (Troilus) și Péter HAUMANN (Pandarus).

de concertul asurzitor, dar parcă nu de tot lugubru, al trompetelor care dau tonul luptei finale.

Și Purcărete ne rezervă încă multe surprize. Lectura sa glisează abil pe deasupra romanului neterminat și dezolant al iubirii dintre Troilus și Cresida, fără a fi exclusiv o cronică vitriolantă despre absurditatea războiului. Ceea ce justifică interesul său pentru această piesă atroce și dificilă e, mai mult ca orice, potențialul pacificator pe care îl descoperă în întâlnirea unor personaje cu traiectorii perfect paralele în piesa lui Shakespeare, *Pandarus* și *Thersit*. Cu toate derapajele subtile care vor să prelungească jocul în moarte, tragedia nu pare coaptă decât odată cu crima sinistrului Thersit (o dublă licență regizorală: *Patrocle*, victima sa, e un adolescent aproape copil). Construcția simetrică, aparent atât de solidă, e fracturată sublim, printr-o ingenioasă ruptură de decor, grație scenei turnante. Din robinete țâșnește sânge acum, iar Thersit apare cu mătura lui pentru a șterge urmele acestui măcel, dar și pentru a-i aplica dublului său solar, Pandarus, un binefăcător și energic masaj!

Troilus și Cresida va rămâne mult timp arhivat în memoria spectatorilor bucureșteni (inclusiv prin sonoritățile stranii inventate de Vasile Șirli). E un exemplu admirabil de operă împlinită, în ciuda unei distribuții evident imperfecte, din care se detașează neîndoielnic: Zoltán Bezerédi, un *Thersit* sulfuros, respingător; Péter Haumann, codoșul *Pandarus*, un bonom genuin cu aere de aristocrat; Tamás Keresztes, un *Troilus* vulnerabil și ardent, deși nevoit să-și consume credința pentru o Cresidă cam fadă; Ervin Nagy, un *Ahile* impozant, languros și patern; Károly Hajduk, perfidul *Ulise* devenit, din plictiseală, regizorul unei formidabile erori.

ZSÁMBÉKI Gábor:

„Lumea crede că a invita un regizor bun, străin, faimos rezolvă totul"

L-am cunoscut pe Gábor Zsámbéki, regizorul și directorul Teatrului „Katona József" din Budapesta, cu prilejul conferinței de presă consacrată spectacolului *Troilus și Cresida*, prezentat, pe 13 și 14 mai a.c., în încheierea primei ediții bifocale a Festivalului Internațional Shakespeare (Craiova–București). Dacă montarea lui Silviu Purcărete a putut fi văzută doar la Sala Izvor a Teatrului „Bulandra", faptul se datorează nu doar parteneriatului dintre cele două companii, în cadrul Uniunii Teatrelor Europene, ci și... turnantei de care spectacolul nu se putea dispensa, dar pe care, din păcate, Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova nu o avea „în dotare".

Numele lui Silviu Purcărete nu îi era complet necunoscut publicului budapestan, din moment ce, în urmă cu doi ani, acesta putuse urmări celebrul său *Titus Andronicus*. Totuși, după propria mărturisire, Gábor Zsámbéki intenționa de mai bine de doisprezece ani (!) să colaboreze cu regizorul român. Rezultatul a fost pe măsură. Premiera cu *Troilus și Cresida* a avut loc pe 4 noiembrie 2005, cu un impresionant succes de public, dar și de critică. De pildă, Tamás Koltai (de la *Élet és Irodalom*) îl consideră „un spectacol despre colapsul total la nivel moral, politic, uman. Este viziunea unei lumi în destrămare, cu un cinic dans al morții deasupra ruinelor". La rândul său, la conferința de presă de la București, Purcărete a vorbit despre colaborarea cu „o trupă extrem de disciplinată și atentă". E adevărat că echipa spectacolului a fost completată, spre deliciul *„connaiseur"*-ilor din România, de colaboratorii săi fideli, scenograful Helmut Stürmer și compozitorul Vasili Șirli. Ar trebui amintit, poate, și că s-a lucrat două zile pentru prezentarea spectacolului în condițiile de turneu oferite de Sala Izvor a Teatrului „Bulandra". Dar, chiar și în formula adaptată (scena de la „Katona" fiind de trei ori mai mare), chiar și fără podeaua pictată de „la sediu", cele două reprezentații bucureștene au constituit un eveniment.

Succesul i-a surprins, dar i-a și bucurat pe actori, cu atât mai mult cu cât cel mai cunoscut teatru din Ungaria nu se afla la primul turneu în România. În 1992, au prezentat *Platonov* de Cehov (regia: Tamás Ascher) și *Revizorul* de Gogol (regia: Gábor Zsámbéki); în noiembrie 1995, în cadrul celei de-a patra ediții, găzduite la București, a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, au jucat, la Teatrul Bulandra, Sala Izvor, *Astă seară se improvizează* de Luigi Pirandello, în regia lui Tamás Ascher. După o lungă pauză, abia în 2003 au urmat *Tartuffe* (regia: Gábor Zsámbéki) și *Knives in hens* de David Harrower (regia: Péter Gothár), precum și *Getting Horny* după *Bacantele* de Euripide, o coproducție mai puțin inspirată, realizată în cadrul UTE.

Născut în 1982, din sciziunea Teatrului Național din Budapesta, „Katona József" Színház s-a constituit în trupă independentă sub direcția lui Gábor Székely și direcția artistică a lui Gábor Zsámbéki, care, de altfel, după plecarea celui dintâi, în 1989, a preluat conducerea teatrului, asistat fiind de Gábor Máté și regizorii Tamás Ascher, Péter Gothár și Viktor Bodó. Preocuparea declarată a companiei este aceea de a găsi un echilibru între interpretarea textelor clasice, confruntarea cu scriiturile contemporane și explorarea limitelor artei scenice. În prezent, „Katona József" are statut de teatru public, subvenționat în principal de Municipalitatea budapestană, cu două săli (în 1992, a fost dat în funcțiune studioul *Kamra*), șase regizori și 32 de actori angajați. Din repertoriul curent al teatrului fac parte texte de Schimmelpfennig, Cehov, Spiró György și Zoltán Egressy. Directorul Gábor Zsámbéki, lucrează în mod constant și ca regizor al teatrului. De curând, el a pus în scenă *Medeea* de Euripide, o montare „perfectă", după opinia criticilor maghiari, care l-au distins, în 2005, cu premii pentru cel mai bun spectacol, cel mai bun regizor și cea mai bună actriță în rol principal (Andrea Fulljtár).

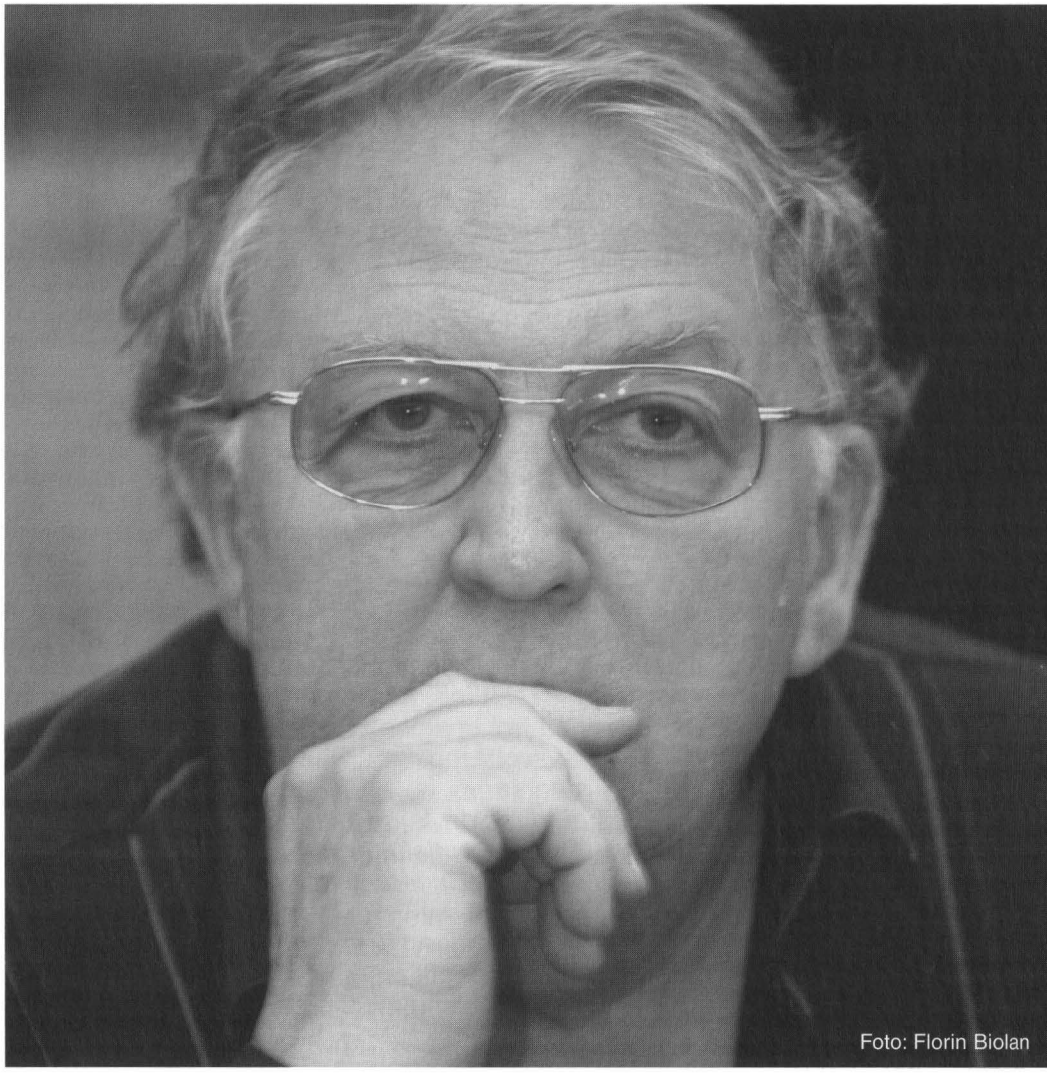


Foto: Florin Biolan

Andreea Dumitru: *Domnule Gábor Zsámbéki, la conferința de presă, ați ținut să precizați că, deși relațiile dintre țările noastre au fost de multe ori tensionate, oamenii de teatru români și maghiari au reușit să eludeze crizele diplomatice. Ce rol a jucat „Katona József" în această privință?*

Gábor Zsámbéki: În 1970, am participat la un curs despre teatrul american, care era organizat în Austria și la care fuseseră invitați participanți din mai multe țări. Am întâlnit atunci câțiva oameni de teatru români, dintre cei mai tineri, inclusiv pe Andrei Șerban, pe Ion Caramitru. Îmi amintesc că era un grup foarte talentat. O jumătate de an mai târziu, am văzut la Belgrad celebrul spectacol cu *Leonce și Lena* de Büchner al lui Liviu Ciulei. Ulterior, am mai avut ocazia să urmăresc și alte producții ale Teatrului „Bulandra", mai ales dintre cele semnate de Ciulei. *Furtuna*, de pildă... Ca tânăr regizor, eram plin de respect pentru munca sa și a actorilor. Prin urmare, aveam deja foarte multe amintiri frumoase despre acest teatru,

atunci când Giorgio Strehler m-a rugat să-i recomand şi alte companii est-europene – eu fiind singurul membru din Europa de Est al Comitetului Fondator al Uniunii Teatrelor Europene. I-am vorbit despre „Bulandra", Stary Teatr şi despre Compania lui Lev Dodin, Malâi Teatr, iar acestea au devenit membre UTE. În general, am văzut toate producţiile româneşti prezentate în Ungaria. Şi apoi, au fost multe turnee ale Teatrului „Bulandra" la Budapesta, iar „Katona" a jucat, poate, de 6–7 ori în România. Dar, evident, aceasta nu este singura legătură dintre teatrul român şi cel maghiar. Regizorii români aveau o reputaţie foarte bună, actorilor noştri le făcea plăcere să lucreze cu ei... Mă gândesc la nume mari care au lucrat în Ungaria, la Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur, Cătălina Buzoianu şi, evident, la regizorii români de origine maghiară Harag György, Tompa Gábor, Bocsárdi László...

A.D.: *Tot la conferinţa de presă, aţi amintit că teatrul românesc era des invocat ca termen de comparaţie de către criticii maghiari. Ştiţi, probabil, că şi la noi se întâmplă un fenomen similar: cronicarii dau ca exemplu de profesionalism teatrele maghiare de la Cluj ori Sfântu Gheorghe.*

G.Z.: Da, am auzit, mai ales în ultimii ani. Totuşi, eu vorbeam despre altceva. Am avut ocazia să verific acest lucru în multe ţări: criticilor le place să folosească valorile sau calităţile unui teatru sau companii străine împotriva teatrului din propria ţară. La început, când m-am întâlnit cu acest fenomen în Ungaria – eram tânăr –, am crezut că au dreptate, pentru că e atât de uşor să vezi slăbiciunea propriei vieţi teatrale. Mai târziu, însă, când „Katona" a devenit celebru în Europa, am putut citi cronicari din diferite ţări, care foloseau aceleaşi metode pentru a aprecia munca noastră, condamnând, în schimb, mişcarea teatrală din propria lor ţară... Asta am încercat să spun. Aşa că îmi imaginez de ce obişnuiesc criticii din Ungaria să ne arate virtuţile şi dezvoltarea teatrului românesc împotriva aşa-zisului provincialism al teatrului maghiar...

A.D.: *Sunteţi deja de ani buni director la „Katona József". Ca regizor, cunoaşteţi, de asemenea, foarte bine potenţialul trupei. Care sunt calităţile principale ale acestei echipe, calităţile pe care încercaţi să le dezvoltaţi, spiritul pe care căutaţi să-l imprimaţi?*

G.Z.: Vă daţi seama că nu e foarte uşor să vorbesc despre asta... Am încercat să organizez ocazii în care Compania să poată întâlni noi idei, noi domenii, noi tehnici. Aceasta este esenţa... Obişnuim să organizăm diferite cursuri pentru actorii tineri, la care ei sunt obligaţi să participe. La cursul de muzică, de exemplu, cei care nu cântă la nici un instrument trebuie să înveţe. Şi, câteodată, aceste stagii se dovedesc atât de interesante (nu numai pentru ei), încât se întâmplă ca la sfârşit, când are loc o vizionare pentru publicul obişnuit, simplul „examen" să devină o producţie a teatrului.

A.D.: *Aţi mai spus un lucru surprinzător: cu Troilus şi Cresida, Silviu Purcărete a încălcat o „tradiţie" la Katona, scenă pe care mulţi regizori străini au eşuat...*

G.Z.: Nu mulţi. Toţi.

A.D.: *De ce?*

G.Z.: N-aş putea preciza toate motivele. Evident, câteodată, metoda ori stilul regizorului nu s-au potrivit cu stilul de joc al trupei. Nu e o întrebare simplă. Am lucrat şi eu în străinătate, în foarte multe ţări, şi ştiu că, în general, timpul nu este suficient. Chiar dacă este de ajuns pentru producţie, nu este şi pentru a găsi o cale de lucru comună. Mai ales atunci când rădăcinile şi tradiţiile teatrale sunt foarte diferite, jumătate din timp se consumă căutând un mod de înţelegere tacită, un acord, o metodă comună. Toată lumea crede că a invita un regizor bun, străin,

ZSÁMBÉKI Gábor, LENGYEL Ferenc, NAGY Ervin, KERESZTES Tamás.

Foto: Florin Biolan

faimos rezolvă totul. Nu e așa. În general, nu funcționează deloc atunci când regizorul intenționează să-și repete cel mai bun spectacol; și asta pentru că, într-un fel, cele mai bune spectacole conțin nu doar *munca* actorilor, ci și *propriile personalități,* deci nu numai ideea sau analiza directorului de scenă. Cel care vrea să-și refacă producția de succes, vrea să copieze, de fapt, ceva imposibil de copiat: personalitatea interpreților din producția originală. Cunosc un regizor european faimos care a făcut, în țări diferite, nouăsprezece versiuni ale aceluiași spectacol. Evident, copiile erau din ce în ce mai slabe, iar ultima a fost un dezastru.

A.D.: *Totuși, în cazul lui Silviu Purcărete, ați fost tentat să „riscați" din nou.*

G.Z.: Da. Am văzut atâtea spectacole ale sale și am fost convins că este important să-l invităm la „Katona". A fost foarte convingător cu actorii, din prima clipă. A fost foarte ușor și plăcut să lucrăm cu el.

A.D.: *Urmărind acest spectacol, e imposibil să nu remarci colaborarea fără fisură dintre actorii tineri și cei vârstnici. Mixajul generațiilor este o regulă la „Katona"?*

G.Z.: Nu e un fapt pe care poți să-l impui. Poți doar să speri, iar eu cred că la noi funcționează. Nu există conflicte între generații.

A.D.: *În acest scurt turneu, ați avut ocazia să vedeți și un spectacol al Teatrului „Bulandra", Triumful dragostei de Marivaux, în regia lui Alexandru Darie. Aveți deja planuri pentru viitoare colaborări cu teatre românești?*

G.Z.: Da, sunt sigur. Firește, aș vrea să-l aduc din nou pe Silviu Purcărete la „Katona". Planificăm, de asemenea, colaborări cu „Bulandra" și pot să-mi imaginez că, pe viitor, vom putea face un spectacol împreună, poate nu în stagiunea următoare, dar, oricum, curând. Mai ales în interiorul Uniunii Teatrelor Europene, astfel de întâlniri sunt cât se poate de firești și realiste.

Andreea DUMITRU

Mircea GHIȚULESCU Chișinău

Chișinău: BITEI

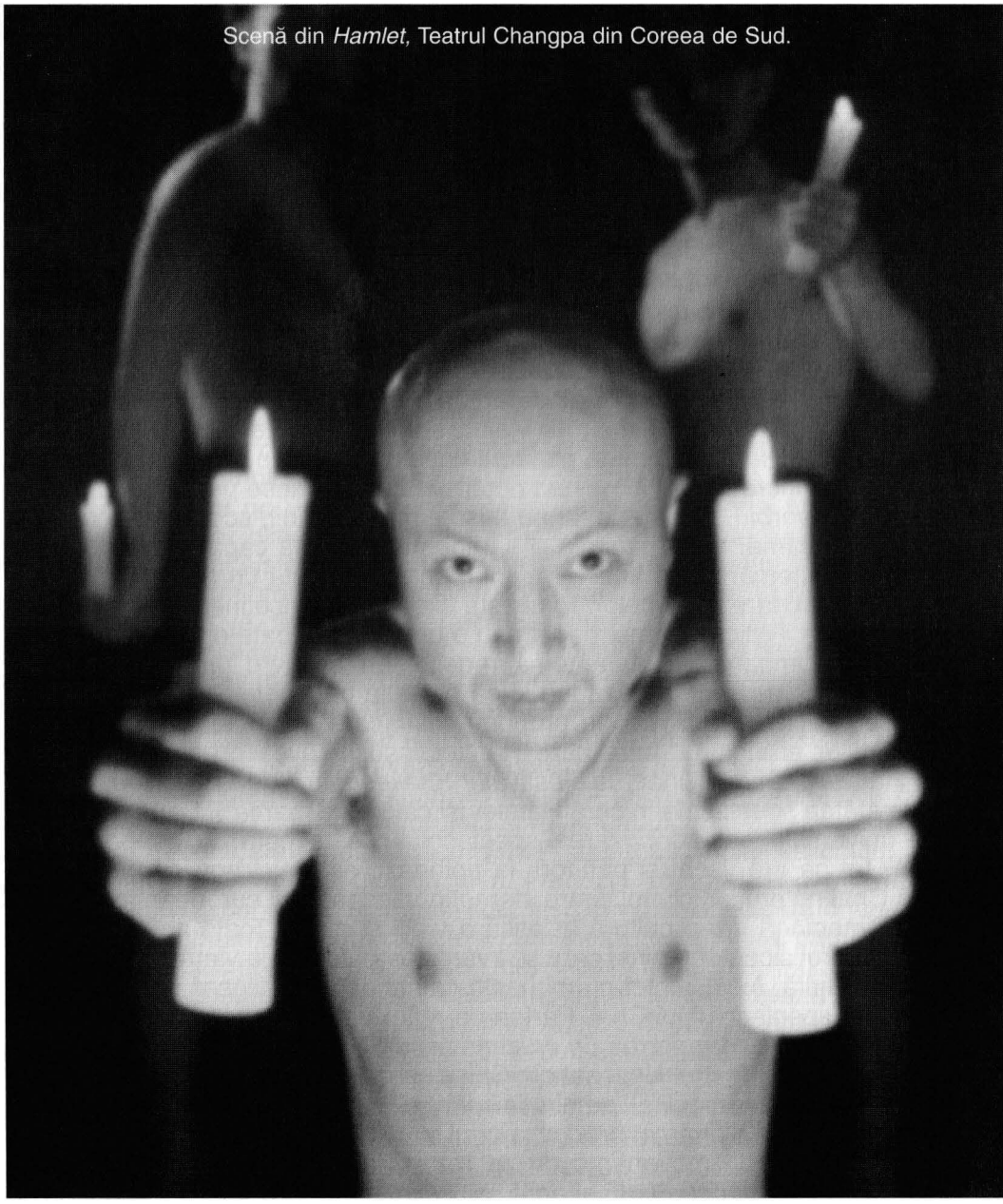
Un mare festival internațional de teatru. Ediția a VII a a **B**ienalei **I**nternaționale a **T**eatrului „**E**ugène **I**onesco" **(BITEI)** s-a desfășurat în perioada,16–28 mai 2006. Regizorul Petru Vutcărău, directorul Teatrului „Eugène Ionesco" și principalul organizator al evenimentului a creat o rețea uriașă de contacte, asigurând prezența la Chișinău a 40 de spectacole din toate colțurile lumii: Tokyo, Lvov (Ucraina), Ankara, Moscova, Mâtișci, Kurgan (Rusia), Torino, Varșovia, Lugones (Spania), Klaipeda (Lituania), Gori (Georgia), Seul, Lugano (Elveția), București, Craiova, Buzău, Botoșani, Bacău. **Teatrul Luni** din București a asigurat nocturnele Festivalului cu nu mai puțin de șapte minispectacole. Teatrul Tineretului din Moscova a jucat istoria unei handicapate ***(Făcătoarea de minuni),*** scrisă cândva de William Gibson (cel cu ***Doi pe un balansoar).*** Miss Sullivan, personaj jucat de o actriță supraponderală dar plină de umor, se angajează să o ajute pe mica Helen, să treacă de la primul sistem de semnalizare la vorbitul prin semne și la civilizația hranei. Urmărești un proces pedagogic în forță pentru că Miss Sullivan nu ocolește procedeele represive când descoperă că Helen era foarte alintată. Desfășurat în strictă tradiție stanislavskiană, *Făcătoarea de minuni* nu oferă nimic acelui spectator însetat de noutăți mereu invocat, dar va dărui clipe de mulțumire spectatorului adevărat care nu caută noutăți, ci personaje și împrejurări care să îi semene. „Rușii nu prea experimentează", ni se tot spune. În schimb, experimentează polonezii. Studioul de teatru din Varșovia a prezentat, în formula teatrului-dans, un ***Hamlet*** care se putea numi oricum. Ei practică un teatru de grup de cea mai vetustă inspirație, cu o coregrafie brutală și rudimentară imitând experimentele de acum patru decenii ale Pinei Bausch. Fetele aleargă circular cu cuțitul în dinți, băieții le îmbrâncesc de la unul la altul. Fantezia coregrafică e minimă, și se bazează pe un număr limitat și repetitiv de mișcări violente. Supărător cu adevărat în acest teatru spasmodic este că actorii care aleargă, transpiră, cad, se lovesc și își torturează corpurile în modul cel mai inutil cu putință, sunt convinși că îndeplinesc în scenă un act artistic foarte important. Își fanatizează suferința și le este greu să creadă că nu comunică nimic altceva decât o stare de iritare.. „Păi asta am și vrut" – vor răspunde ei, dar tot nedumerit rămâi. „Teatrul-dans", a ajuns ceva foarte trist, un fel de grilă aplicată mecanic asupra oricărui text. Dar, rămâne, în cele mai multe cazuri, o excelentă formă de antrenament corporal pentru actori..

Capodoperele lui Dembinski. Înainte de prezentarea teleplayului ***Alegerea lui Alexandru Șuțo***, realizat de TVR după piesa cu același titlu a lui Dumitru Crudu, Dominic Dembinski a declarat înfiorat despre acest *Hamlet* de la Varșovia că este o „capodoperă". Nu l-a obligat nimeni să facă asemenea declarații și nici nu s-a străduit să motiveze generosul calificativ, așa că am înțeles fiecare ce am vrut, după tremurul vocii sale. Cuvântul cu pricina a fost rostit pentru a doua oară de Horațiu Mălăele în legătură cu teleplayul lui Dembinski. Nici în acest caz nu se potrivea, dar parcă auzit de la Mălăele, termenul avea un context de relativitate salvator la nevoie. Adevărul este că nu am avut parte de nici o capodoperă în ziua de 22 mai la care ne referim aici, pentru că, altminteri, ne-ar fi tresăltat inima de bucurie și am fi aflat. Piesa lui Dumitru Crudu văzută prin intermediul filmului

semnat de Dominic Dembinski este o glumă politică scrisă la nivel onorabil. Dramaturgul folosește ca pretext faptul că moartea lui Suțu, ultimul domnitor fanariot (1821), a fost comunicată mult mai târziu din cauza revoltei lui Tudor Vladimirescu. Crudu inventează un fel de monarhie electivă în care regele este ales de popor la câțiva ani odată, iar poporul îl alege, de fiecare dată, pe regele mort. Să fie ceva ascuns în alegoria asta ? Oricum, Virginia Mirea, Horațiu Mălăele, Mihai Constantin, Valentin Teodosiu, Răzvan Vasilescu sunt, desigur, unii dintre cei mai buni actori de teatru ai momentului. Ei nu puteau rata, așa că asistăm la un bun spectacol de teatru filmat – în care admiri actorii, costumele și machiajul – dar nu la un film.

Hamlet, cu răbdare asiatică. Dacă tot ne este dat să vedem un *Hamlet* fără text, atunci preferăm spectacolul coreenilor de la **Teatrul Changpa din Coreea de Sud,** condus de Chai Seung Hoon, un regizor-coregraf cu o forță teribilă a reprezentărilor. În viziunea sa, Regina capătă o semnificație aparte fiind victima postumă a unor cicluri fără sfârșit de violuri și maltratări. La Chai Seung Hoon, toată acțiunea din *Hamlet* se mută pe lumea cealaltă. Câteva personaje din piesă apar, la început, încremenite în gesturi neterminate, surprinse parcă de un îngheț în toiul unei convorbiri. După aceea, se mișcă imperceptibil, scot sunete minore, apoi încep să geamă, să se tânguie și să țipe, luând de la capăt lanțul de crime de la Curtea Danemarcei. În acest preludiu, actorii execută un ritual al învierii și incantații de provocare a spiritelor. Totul este executat cu încetineală asiatică și cu o infinită răbdare. Ridicarea unui deget sau a unui picior poate dura minute în șir, devenind astfel imperceptibilă.Fantoma regelui, un cadavru prezent mereu în scenă ca o perpetuă imputare, va lua și ea parte la bacanalele crimei imaginate de Chai Seung Hoon. Strigăte de proporții cosmice și sângele reginei stropind fețele amanților ei violenți, între care Hamlet însuși. (Avea dreptate profesorul Michael Hattway când spunea, la *Festivalul Shakespeare de la Craiova*, că „s-a săturat de atâtea spectacole în care Hamlet își călărește mama"). Dar durerea are proporții universale, iar sonorizarea spectacolului este cum nu se poate mai expresivă. Tot ce era vechi și bătătorit la polonezi, este aici nou și emoționant, pentru că Chai nu preia niciunul dintre stereotipurile teatrului european modern, ci integrează imaginea într-o cultură asiatică a vieții și morții. Toată acțiunea se va desfășura în jurul sicriului reginei care se zvârcolește, revine la viață pentru a fi din nou ucisă și siluită. Aici Hamlet nu mai este câtuși de puțin filosof. Nu există „a fi sau a nu fi" în spectacolul lui Chai. Partea de reflexivitate, de contemplare a lumii este cu totul absentă, dar partea de cruzime și suferință este supremă.

Ibsen finanțat. Teatrul Național din Chișinău merge la pas cu ***Hedda Gabler*** de Ibsen. Simțind un recul al admirației pentru Ibsen în teatrul contemporan, Ambasada Norvegiei a finanțat producția unui spectacol nostalgic și convențional, nu lipsit de momente emoționante de tip retro. Dar Mihaela Strâmbeanu pare născută pentru rolul titular. Suplă și agilă, cu ceva fanatic în ochi, ea îndeplinește pas cu pas un ritual implacabil al sinuciderii. Regizorul nu a eliminat și nu a adăugat nimic, a lăsat actorii să clocotească de pasiuni, rostind cu încredere textul analitic ibsenian. Când spectacolele nu au fost reușite în întregime, descopereai totuși detalii performante ca în ***Pasagerul umbrelor*** de la Teatro del Norte din Lugones (Spania), un *one man show* în care a strălucit mimul Etelvino Vazquez.. O suită de secvențe inspirate din viața unui actor, în care Vazquez trece cu ușurință de la *Madama Butterfly* la *Hamlet*. Dacă teatrul contemporan a creat forme de spectacol la frontiera cu baletul, Petru Vutcărău a montat la Teatrul de Operă și Balet din



Scenă din *Hamlet*, Teatrul Changpa din Coreea de Sud.

Chișinău un spectacol de balet adevărat. Tot „teatru-dans", dar în formele lui nobile din teatrul liric. El a pus în scenă opera, **Ateh** compusă de Ghenadie Ciobanu pe un libret inspirat din romanul *Dicționarul Khazar* de Milorad Pavici. Înrudită cu muzica lui Xenakis, partitura lui Ghenadie Ciobanu este foarte teatrală, de un dramatism sonor nu foarte ușor de pus în scenă. Petru Vutcărău (având alături pe coregraful Andrei Litvinov) găsește numeroase soluții de a face atractivă povestea muzicală a prințesei Ateh, rol cântat de mezzosoprana Elmira Sebat de la București.

Petru VUTCĂRĂU:

„Cel mai important lucru, în Festival, este exercițiul comunicării"

Oana Borș: *Suntem la a șaptea ediție a* Bienalei „Eugène Ionesco", *al cărei director ești. Ce te-a determinat să alegi să faci un festival?*

Petru Vutcărău: Dacă stau să mă gândesc, nici nu știu de câte ori am răspuns la întrebarea asta. Motive ar fi mai multe. Un festival aduce ceva unic, ceva care nu poate fi oferit de nici un alt eveniment teatral, fie turneu, schimb de turnee sau chiar microstagiune. E o șansă, mai ales dacă e vorba de un festival internațional, de a vedea multe spectacole din străinătate, spectacole diferite ca gen, ca stil, spectacole mai mult sau mai puțin valoroase. Dar lucrul cel mai important, după mine, în Festival, este exercițiul comunicării. În primul rând, comunicarea organizatorilor cu cei care dau bani. Nu e o conversație dintre cele mai plăcute, pentru că nu e deloc ușor să-i faci să înțeleagă că e important, că nu este o cheltuială pentru moftul cuiva, ci că este o acțiune importantă pentru imaginea orașului, a regiunii, a țării, dacă vrei, mai ales pentru noi, cei din Republica Moldova. Moldova este o țară nouă pe hartă și are, din păcate, o reputație foarte proastă în lume, în planul social, politic...

O.B.: *În Europa...*

P.V.: În Europa, căci în lume aproape că nici nu e cunoscută. M-am convins în nenumăratele turnee pe care le-am făcut. Iar acest Festival, singurul de aici, poate schimba lucrurile în sens pozitiv. De aceea, este important ca fondurile să se găsească, ca oamenii să fie convinși de necesitatea lui și să reușești să ai un dialog pozitiv cu potențialii sponsori, finanțatori. Atât cu structurile statului cât și cu cele private. Pentru că, m-am convins, deocamdată, Guvernul nu dispune de fonduri suficiente spre a susține un eveniment de o asemenea amploare, așa cum se întâmplă în alte țări. De aceea, apelăm la sponsori. Al doilea dialog care are loc este cu trupele invitate. E dificil să-i convingi să vină într-o țară care e așa cum am descris-o. Trebuie ținut cont că participanții, indiferent de unde vin, își plătesc drumul. Festivalul nu poate să plătească onorarii, nu este nici măcar competitiv. La prima vedere, nu ar exista nimic care să facă pe cineva să vină aici. Deci, trebuie să găsești acele argumente care să-i convingă să vină. Să le trezești interesul prin ceva. Și aici, din nou e nevoie de răbdare, abilitate, forță de convingere. Da. Republica Moldova are, așa cum am spus, o imagine în lume nu tocmai strălucită, dar nu se poate ca într-o țară, fie ea chiar și Republica Moldova, să existe numai lucruri proaste. Avem, totuși, și lucruri pozitive, de valoare, lucruri cu care ne putem mândri. Și aceste lucruri este important să fie scoase în evidență, promovate pentru a fi cunoscute în toată lumea. Și unul dintre obiectivele Festivalului BITEI este anume acesta – de a contribui la îmbunătățirea imaginii Republicii Moldova în lume.

O.B.: *E o ofertă generoasă, pentru că, de obicei, într-un festival trupele vin, joacă și a doua zi pleacă.*

P.V.: Cred că un festival pierde mult dacă renunță la această ofertă de participare pe mai multe zile. Dacă Bienala, din '94 până în prezent, a devenit calitativă, aceasta se datorează și faptului că anumitor grupuri, anumitor persoane le permite o ședere mai îndelungată și, astfel, participanții pot să se cunoască mai bine, să aibă diferite contacte. Or, oamenii de teatru sunt interesați de asta. În același timp, festivalul îți oferă informație, chiar și când evorba de spectacole proaste... Poți vedea cum mai respiră teatrul și în alte părți, cum este gândită, concepută, construită această artă în alte zone. Revenind la dialog, la comunicare, mai este și cea cu publicul. Într-un anume sens, publicul basarabean este văduvit de teatru, de aceea el trebuie educat, trebuie să-i oferi și ceva nou, care poate să îl șocheze, poate să-l îndepărteze de un anume gen de teatru sau poate să-l trezească și să se uite cu alți ochi la ce se face pe plan local, spectacole pe care, până acum, le aplauda cu frenezie. Și, dacă „această mișcare de celule" se întâmplă măcar la un spectator, e deja o victorie. Căci, din anumite motive, de-a lungul a câțiva ani am pierdut publicul. Iar acum, recuperarea fiecărui om este o realizare. Eu, ca unic selecționer, nu aduc în Festival doar spectacolele care îmi plac mie, cele pe gustul meu. Nu cred că ar fi corect. Pentru că important este să oferi varietate. Iar, la un spectacol cum a fost cel al coreenilor (*Hamlet*, Changpa Theatre), de exemplu, reacțiile au fost total diferite. Unii mai că mă strângeau în brațe, mulțumindu-mi că am adus așa un spectacol. Alții ziceau: dar ăsta-i teatru? Și asta mi se pare extraordinar!

O.B.: *Tema acestei ediții a Bienalei este:* „Între Orient și Occident". *O extindere culturală adusă aici, într-un loc, de trupe de pe două continente, de la vestul Europei până la estul extrem al Asiei. Cum ai reușit să faci această selecție?*

P.V.: E foarte dificil, pentru că neavând un *staff* permanent, care să muncească de la o ediție la alta, lucrând cu pauze, nu am avut posibilitatea să circul și să selectez spectacole, așa cum se face în mod normal. De exemplu, directorul unui festival important din Seul a venit, la invitația noastră. Venea de la Paris, apoi mergea la Zagreb, după care la Sibiu... Asta face: merge să vadă spectacole în toată lumea și apoi își face selecția. Eu apelez la colegii mei, prietenii mei din lume, din diferite zone, în gustul cărora am încredere, pe care îi rog să facă o muncă de voluntariat și să-mi recomande spectacole din Rusia, Japonia, din Franța, Spania, Italia și trebuie să recunosc că toți o fac cu plăcere de fiecare dată. Apoi, mai există internetul, există o mulțime de posibilități de a te informa. Teatrul nostru merge des în turnee. Vedem și noi spectacole și toate astea ne ajută să facem o selecție mai mult sau mai puțin reușită. Scopul e ca sălile să fie pline. Este prima

dată în acest Festival când sunt spectacole la ora 21.00 sau la 21.30 şi lumea vine. Acest lucru e normal în străinătate şi în România... Dar la Chişinău, nu. Aşa că am avut o satisfacţie mare când am văzut că sălile sunt pline. Şi nu sunt doar invitaţii Festivalului, ci oameni care cumpără bilete, bilete scumpe. Pentru că şi aici trebuie să schimbăm ceva. Nu ştiu de ce se crede că dacă e festival se poate intra pe gratis. Şi, în general, când e vorba de teatru, de spectacole, se crede, nu ştiu de ce, că e vorba de ceva neserios, ceva care poate fi consumat şi pe gratis. Nu este aşa. Pentru că se oferă un produs de valoare. Şi preţul trebuie să fie pe măsură, chiar dacă e un produs cultural.

O.B.: *Ştiu de intenţia ta de a prezenta „o săptămână de teatru românesc" în acest Festival. Îţi ştiu selecţia iniţială, care cuprindea cele mai reprezentative spectacole ale stagiunii trecute, iar anul trecut a fost o stagiune bogată. Din păcate, acest proiect nu a fost dus până la capăt. Sunt doar câteva prezenţe din cele pe care le doreai...*

P.V.: E un vis al meu mai vechi, legat de acest proiect. Am şi motivaţii. În primul rând, dorinţa de a se vedea teatru românesc, de a familiariza spectatorul basarabean cu spectacole româneşti de valoare. Vin teatre din România, nu pot spune că foarte des, dar nu toate sunt de bună calitate. Iar publicul de aici nu ştie că acolo sunt spectacole de zece, de mii de ori mai bune, de talie europeană, internaţională, mondială. Dar acestea nu prea găsesc oportun să vină la Chişinău. Nu vin pentru că e „costisitor" totul, pentru că aici nu putem oferi tuturor condiţii tehnice adecvate, în aşa fel ca spectacolele să nu-şi piardă din calităţi. Că vin nişte oameni importanţi care, pentru munca lor, trebuie remuneraţi. Suntem fraţi, nimeni nu neagă sau cei care neagă sunt puţini. Dar orice muncă trebuie plătită. Şi trebuie investiţii. Iar, un festival ca al nostru, din punct de vedere financiar, nu poate să ţină piept unui asemenea proiect de amploare. De aceea, am încercat să găsim aceste fonduri în România. Am apelat la diferite structuri, cum este Institutul Cultural Român, care s-a oferit să sprijine acest proiect. Le mulţumesc pentru asta, căci au acoperit integral cheltuielile pentru două companii, care ţineam enorm să vină. E adevărat, pe parcurs au intervenit schimbări, faţă de intenţie, nu asta e important. Chiar dacă nu au venit spectacolele pe care mi le-am propus de la început, chiar dacă nu au fost ca număr atâtea câte am dorit, important este că am reuşit să aducem un număr considerabil de trupe din România. Astfel că prezenţa majoritară a fost cea românească.

O.B.: *Ai întâmpinat dificultăţi în relaţia cu autorităţile româneşti?*

P.V.: Dificultăţi? Nu, de niciun fel. Dimpotrivă, am întâmpinat doar bunăvoinţă, deschidere şi dorinţă de a colabora. Am avut o promisiune de sprijin şi din partea Ministerului de Externe, care din start a salutat aceasta idee. Nu au zis la nimic nu. Doar că, mecanismul, procedura de a obţine fondurile necesare a fost atât de dificilă, încât nu ne-am încadrat în termen. Nu este vina nici a noastră, nici a celor de la DRRP că nu am reuşit să ducem la bun sfârşit cea ce ne-am propus E doar vina unui sistem care trenează realizarea multor proiecte de nivelul acesta, internaţionale, pentru că, repet, nu am avut decât acorduri şi răspunsuri pozitive. E adevărat, la Ministerul Culturii s-a schimbat ceva, în interior, la capitolul finanţări, şi nu se mai dădeau bani pentru plecarea trupelor româneşti în străinătate decât prin Administraţia Fondului Naţional Cultural (AFCN), printr-o procedură extrem de anevoioasă, care împotmoleşte multe proiecte de acest gen. Dar, ceea ce s-a dovedit a fi important pentru mine a fost faptul că nu m-am lovit de o atitudine ostilă faţă de proiect sau de o frânare intenţionată. Ne-a ajutat şi Ambasada României la Chişinău cu care, de altfel, colaborăm foarte bine. Chiar şi un sprijin logistic, în anumite situaţii, este important. Oricum, ideea cu *10 zile de teatru românesc* în cadrul BITEI rămâne valabilă pentru ediţiile următoare

O.B.: *Să înţeleg că piedicile au fost exclusiv de natură birocratică?*

P.V.: Aici e o nuanţă pe care aş vrea să o punctez. Mult mai uşor ar fi şi mult mai util ar fi, pentru toată lumea, dacă, la realizarea unor asemenea schimburi, ar fi o dorinţă şi din partea României, o deschidere mai mare. Aveam impresia, în toată această perioadă de bătut la uşi, că se bate doar dintr-o parte. Doar din partea asta. „Haide, deschideţi!". „Da, da, vă deschidem, numai puţin. Da, sigur, vă deschidem". Nu s-a zis niciodată nu. Dar dacă tăceam eu, de acolo nu se mai reacţiona nicicum. Plus că nici unele teatre nu-şi doresc, întotdeauna, să vină la Chişinău. Şi înţeleg de ce. Chişinăul nu este Europa.

Chișinăul nu e o țară exotică sau o metropolă culturală. Nu oferă ce poate oferi un alt turneu. Da, își doresc foarte mult să vină la Chișinău teatrele din provincie din România, teatrele din Bacău, din Botoșani, din Oradea, care, de altfel, vin cu spectacole foarte bune. Și se simt bine aici. Și am prins eu așa, din zbor, că de fapt nici ei nu se simt prea bine la București. Zic nici ei, având în vedere că și noi. Pentru că Bucureștiul are în continuare o atitudine destul de neglijentă față de teatrele din provincie. Iar Chișinăul e și el o provincie pentru București. Am văzut multă lume supărată în Festivalul Național, și nu erau oameni frustrați care nu doreau decât să-și refuleze frustrările. Erau directori de teatre, erau actori importanți. Înseamnă că fenomenul acesta există și este dureros. Eu credeam că numai față de teatrele din Basarabia este atitudinea asta, dar am constatat cu stupoare și tristețe că și față de unele teatre din România. Sunt defavorizate, și neargumentat. De exemplu, mi-am dorit foarte mult ca la Chișinău să vină 10–12 critici importanți, să ne întrunim măcar pentru trei zile, nu pentru toată perioada. Sunt convins că avem multe de discutat, chiar și la acest capitol, dar nu numai. Știu că sunt foarte ocupați, că se întâmplă multe lucruri, mai ales în această perioadă, dar aveam nevoie de ei la Chișinău, în cadrul unei întâlniri, unor discuții despre ce se întâmplă cu noi, ce se întâmplă cu teatrul românesc, ce se întâmplă cu teatrele românești din afara granițelor. Ce se întâmplă cu ideea de integrare culturală? Pentru că se întâmplă multe lucruri grave cu care nu sunt de acord la capitolul ăsta. Nu cred ca nu-i interesează și pe domniile lor aceste probleme. Și atunci de unde aceasta atitudine? De ce?

O.B.: *Și ce anume?*

P.V.: O atitudine indiferentă, neserioasă față de ce se face aici. Nu zic că aici se face teatru extraordinar, dar totuși se face teatru românesc, înțelegi? Românesc! Oare când Bucureștiul va conștientiza acest lucru?

O.B.: *De a înțelege fenomenul?*

P.V.: De a vrea să-l înțeleagă, că doar e un fenomen ce ține nu doar de teatrul basarabean, ci de teatrul românesc în general. Or, acesta nu se face doar la București, cum le place unora să creadă. Noi, ceilalți, nu „din București" avem nevoie ca, din când în când, să ni se spună adevărul în față, oricât de crud ar fi el. Să ni se zică: sunteți așa și pe dincolo, cum vreți voi să avem altă atitudine față de voi? Să vedem unde este problema. Și nu cred că problema este numai în noi, ăștia „din provincie" Pentru noi este important să avem un dialog matur, colegial, sincer și constructiv. Dar, de fiecare dată când venim în România, suntem mângâiați un pic, ni se atrage atenția discret că am primit și hotel și diurnă ca pentru străini, dându-ni-se de înțeles, de fapt, că trebuie să stăm în banca noastră și să zicem *merci.* Mai primim cadou câte o carte de teatru, suntem întrebați ce mai e pe la voi, întrebare la care niciodată nu se așteaptă răspuns. Lucru cu care suntem obișnuiți deja și mi-e milă de noi și sunt supărat pe noi, și pe voi la fel, că acceptăm și că ACCEPTAȚI această atitudine. Simt, în continuare, că sunem tratați ca aceiași provinciali, care vin de la marginea României, și, fin și foarte subtil, suntem puși „la locul nostru" și ținuți la respect. Eu personal nu mai am de gând să tolerez aceasta atitudine și nici aceasta situație. Ca să fiu mai clar, îți voi da un exemplu: Festivalul BITEI de anul acesta a cheltuit aproape jumătate din tot bugetul său doar pentru teatrele din România. Și, atenție! Au fost invitate 13 țări! Și, alături de asta, Festivalul de la Sibiu ne invită oficial cu spectacolul *Elisabeta I,* unicul spectacol invitat din Basarabia. Dar la un moment dat, Festivalul se pomenește că are probleme cu bugetul și ce face? Dintre sutele de spectacole din zeci și zeci de țări elimină spectacolul din Chișinău. Elimină Teatrul „Eugène Ionesco". Deci, tu inviți un singur teatru din Basarabia, după care îl elimini, motivând că nu ai bani? A ajuns ditamai Festivalul de la Sibiu să aibă probleme financiare din cauza unui spectacol din Chișinău? Care crezi că e reacția firească a unui om normal la așa ceva? Și nu e prima dată când Teatrul „Eugène Ionesco" este tratat astfel de către festivalurile din România. Iar în fruntea tuturor stă Festivalul Național. Ludmila Patlanjoglu nici până în ziua de azi nu mi-a dat o explicație din care motive a eliminat spectacolul *Mașinăria Cehov* din Festivalul Național. Și doar nu era problema de bani, pentru că eu acopeream toate cheltuielile?

Dumitru MAMEI, Doina SEVERIN şi Veaceslav SAMBRIŞ în *Şi cu violoncelul ce facem?* de Matei Vişniec.

O.B.: *Nu crezi că adevărul este, undeva, la mijloc? Pentru că am întâlnit şi aici această atitudine. Era o discuţie legată de participarea la Festivalul Naţional de Teatru, unde mi se spunea: oare nu putem participa şi noi aşa, în afara selecţiei, tocmai pentru că suntem din Basarabia? Ceea ce pe mine m-a indignat. Pentru că, dacă vrei să ai locul în interior, nu ceri să fii judecat după alte criterii decât cele care sunt impuse în locul în care aspiri să fii.*

P.V.: Sigur că e vorba de o mentalitate absolut umilitoare, de-a dreptul provincială, primitivă. Şi, cu siguranţă, nu a venit din la cineva din teatrul „Eugène Ionesco". Da, deocamdată suntem două ţări cu ambasade diferite, dar e o aberaţie să nu discernem lucrurile. Că, dacă politic ni se impune să fim două state, de fapt, suntem aceiaşi. Şi una e relaţia României cu Bulgaria, sau cu Ungaria, Ucraina şi alte ţări, şi cu totul altele trebuie să fie relaţiile cu fraţii tăi de sânge, cu oamenii tăi. Şi dacă aceştia ţi se pare că sunt mai proşti sau chiar fac prostii, eşti răspunzător să-i faci să înţeleagă şi să nu le întorci spatele.

O.B.: *Care este punctul tău de vedere legat de teatrul de aici?*

P.V.: Nu mă apuc acum să fac o analiză sau o fac scurt: îi lipsesc regizorii, actorii, scenografii, finanţarea, strategiile şi multe altele...

O:B: *Şi soluţia, pentru schimbare, care ar fi?*

P.V.: Să se investească în teatrul românesc din Basarabia! A nu se uita că noi nu facem teatru moldovenesc, ci ROMÂNESC. Pe ici pe colo, câte ceva se mai mişcă, dar insuficient. Şi mai trist este faptul că nimeni nu realizează această stare deplorabilă, catastrofală aş spune, a lucrurilor. Nouă, celor de aici ni se pare că suntem foarte buni, că facem spectacole extraordinare! Eu, dacă aş fi Ministrul Culturii, aş închide multe dintre teatrele din Chişinău. Şi am argumente pentru asta. Pentru că unele cultivă prostul-gust, de cel mai jos nivel, că unii oameni care fac teatru habar nu au de meseria asta. Să nu uităm în ce zonă culturală ne aflăm, în melanjul ăsta de slavonisme, turcisme, evreisme. Bineînţeles, ca rezultat apare acel moldovenism de care nicidecum nu ne debarasăm. Mai ales actorii. De câte ori nu le spun celor din teatrul meu ca, atunci când vin în scenă, să rostească textul aşa încât publicul să

spună: uite, astă e actor din România. Din Bucureşti. E atât de greu? Da. E foarte greu. E nemaipomenit de greu. Pentru a înţelege cât este de greu, trebuie să te naşti aici, să fii crescut şi educat aici. Să conştientizezi în ce mediu te afli şi, zi de zi, să-ţi smulgi din creier cuiele pe care cei din jur ţi le baga mereu. Şi să găseşti cu ce să umpli găurile rămase. Da, influenţa străzii este teribil de violentă, trebuie să fii atent să nu te înghită mlaştina asta, tot timpul trebuie să stai de veghe. Actorii din Bucureşti nu au problema asta. Sunt sigur ca multora dintre voi vă vine greu să înţelegeţi care e de fapt starea lucrurilor şi cât de grave sunt ele. Mediul de aici este mult mai agresiv decât s-ar crede şi afectează în primul rând gândirea, care atrage după sine şi rostirea. Mulţi dintre actori îşi formulează gândul mai întâi în rusă şi apoi îl traduc. Iar rezultatul îl vedem în scenă. Aşa că e nevoie de investiţii pentru ore, cursuri, *workshop*-uri. De unde să vină aceste investiţii? De unde? Cine ar trebui să se preocupe de asta în primul rând, dacă tot zicem că e vorba de gândire şi vorbire românească? Dar pe cine interesează la modul serios chestia asta, când stă problema aderării la Europa? Ministerul Culturii de aici? Da, cred ca acesta ar trebui să găsească o punte dé comunicare cu Ministerul Culturii din România, UNITEM-ul de aici cu UNITER-ul din România. Să se discute, să se pună problema fundamental! Să se renunţe odată şi odată la orgoliile astea tâmpite care nu mai au sfârşit. Şi la etichetarea asta, că românii sunt aşa, ca basarabenii sunt pe dincolo. E stupid, e aberant şi nimeni nu câştigă nimic. Dacă o ţinem tot aşa, am putea rata nişte şanse pe care, probabil că istoria nu ni le va mai oferi niciodată. Căci, după mine, provincia nu este o chestiune de zonă geografică, ci una de mentalitate.

O.B.: *Un semn al lipsei de provincialism este şi toleranţa. În general, însă, aici, am observat o tendinţă de a acuza necondiţionat un anume tip de text contemporan, mult mai direct în ceea ce priveşte limbajul, problematicile aduse în discuţie...*

P.V.: Nu toate textele contemporane sunt valoroase, chiar dacă atacă probleme serioase. Şi nu cred că este musai să bagi în text tot felul de scabrozităţi şi vulgarisme verbale doar pentru faptul că, vezi Doamne, ataci nişte probleme extrem de serioase şi importante. Astăzi, peste tot unde se rostesc scabrozităţi asta se consideră foarte modern. Şi nu poţi reproşa unui public că nu vrea să accepte asemenea texte, că se vrea distanţat, atunci când se pune accent pe relaţii violente în scenă şi pe un limbaj suburban.

O.B.: *Sigur că nu întotdeauna lucrurile sunt susţinute valoric. Dar, de multe ori, comentariile erau* apriori *vizionării unui spectacol...*

P.V.: Este vorba despre ceea ce am discutat. Nu este un public pregătit, educat, trebuie să îl ajuţi să se schimbe. Trebuie uşor, uşor să-l lucrezi. În repertoriul Teatrului „Eugène Ionesco" există astfel de texte, pe care eu personal nu le agreez, dar pe care le-am ales din considerentul ăsta: *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, chiar şi *Fuck you, Eu.ro.Pa!* de Nicoleta Esinencu. Important este să decidă publicul. Cu toate că eu cred că un text care atacă o problemă socială, o problemă de relaţie de familie nu are tot timpul nevoie de agresivitate verbală. La *Chip de foc,* unde se rosteau cuvinte grele, am avut reacţii în sală. A fost un caz în care un tânăr s-a ridicat şi a plecat trântind uşa, spunând: „Eraţi teatrul preferat, teatrul cel mai bun. M-aţi dezgustat..." În timpul spectacolului. Iar noi am continuat să jucăm. Dar, apoi, ne-am zis: limba română e o limbă foarte bogată. Hai să înlocuim cuvintele scandaloase cu altele, să vedem ce se schimbă? Şi nu s-a schimbat absolut nimic, nici sensul, nici valoarea. Nimic! Doar că nu am mai deranjat publicul. Nu i-am creat dificultăţi auditive. De ce să audă şi în scenă ceea ce aude pe stradă? În Festival am adus intenţionat spectacole pe texte de genul acesta, cum multe se fac în România. Mă aşteptam la reacţii mai puternice. Am fost mândru de publicul de aici. Pe alocuri a zâmbit, pe alocuri a strâmbat din nas. S-a intimidat. Dar nu a fost violent. Nu-i poţi reproşa publicului că, vai Doamne, e prea pudic. Cred că e vorba mai degrabă de bun-simţ şi de o anume educaţie. Lucruri care nu pot fi condamnate. Cu mulţi am vorbit şi mă întrebau: mesajul din piesă are nevoie de a fi exprimat chiar atât de vulgar?

O.B.: *Vorbeşti de unul dintre spectacolele mai puţin reuşite ale lui Radu Afrim,* Adam Geist... *Iar comentariul legat de acesta mi se pare absolut pertinent. Dar, spune-mi, cum se vede de aici, în ansamblu, teatrul românesc?*

P.V.: Nu, nu e vorba numai de spectacolul lui Afrim. Cum se vede? În primul rând, se face mult teatru şi asta deja e bine. Există mult potenţial artistic, posibilităţi financiare. Se investeşte, poate nu atât de mult cum ar fi nevoie, dar e foarte important că teatrul, în România, este promovat. Promovat pe toate căile posibile, cu toate marile şi micile conflicte din interior. Este văzut, apreciat, analizat, criticat, lăudat, vândut, cumpărat, exportat... Când spui teatru românesc, spui nişte nume, ai nişte repere, regizori, actori, nişte spectacole. Este mişcare, e viaţă. Iar unde e mult, e de toate. Inclusiv lucruri proaste. Dar numai aşa se poate merge înainte. Lucru care nu se întâmplă aici. Când vorbeşti de teatrul românesc, nu poţi vorbi de o stagnare. Cred că mai degrabă de o criză. Şi dacă e să vorbeşti despre o criză, aceasta are altă nuanţă. Deseori, accentele nu sunt puse pe valoare. Sunt scoşi în faţă şi ţinuţi pe piedestal doar anumiţi regizori. Nejustificat ţinuţi. Promovate doar anumite teatre, anumite stiluri regizorale şi, cum am spus, este neglijată şi marginalizată provincia. Actorii nu merg în provincie, pentru că provincia nu este promovată ca loc unde se poate face teatru de calitate. Un alt exemplu: era o perioadă când aici se făcea teatru mult mai bun, mai divers, se experimenta mai mult. Şi schimburile România–Moldova erau foarte dese. Se vedea mult mai mult teatru românesc la Chişinău, eram invitaţi în România la diverse festivaluri, turnee. Brusc, aceste schimburi s-au stopat. Fără motiv. Sau a existat vreunul care mi-a scăpat mie? Şi nu e normal să mă întreb de ce? Şi să încep şi eu să pun etichete? Eu nu vreau să fac asta, pentru că e meschin, dar dacă nu pot – şi nu pot de ani de zile – găsi răspuns la aceste întrebări? Nu vroiam să vorbesc despre asta, dar uite, spectacolul meu, *Elisabeta I*, anul trecut nu a fost selecţionat la Festivalul Naţional din Bucureşti, Festival axat pe regie, dar la Festivalul de la Trabzon (Turcia) a luat tocmai Premiul pentru regie! Iar acum e invitat la Moscova şi în Japonia... Şi nu am dreptul să-mi pun întrebări?. Existenţa unui singur selecţioner la Festivalul Naţional cred că este o greşeală. Tocmai pentru că este un festival naţional, nu poţi lăsa să decidă doar gustul unei singure persoane. Sau dacă da, atunci CUM trebuie să fie acea persoana? CINE trebuie să fie acea persoană?

O.B.: *Multe festivaluri importante au un singur selecţioner... Vă pregătiţi de multe turnee, care este programul Teatrului „Eugène Ionesco" în stagiunea viitoare.*

P.V.: Căpătarea unui sediu pentru teatru, nu mai putem juca aici. Actorii nu mai vor să joace. Se împlinesc 15 ani de când teatrul există şi nici până acum nu avem o scenă a noastră. Dacă sala în care jucam iniţial era mai bună, condiţiile de la Ginta Latină, unde jucăm acum, sunt mai mult decât dure. Şi nu este vorba numai de frigul îngrozitor, pe care trebuie să-l îndure actorii şi spectatorii, dar şi de alte probleme grave pe care le ştim noi, din interior. Nu este un mediu propice pentru a face teatru... Este o lume care te înnebuneşte psihic prin prezenţa sa în preajma actului artistic. Am făcut o şcoală unde am învăţat meseria asta din toate punctele de vedere. Aşa că voi recurge la paşi radicali, dacă situaţia nu se va schimba în bine.

O.B.: *Şi artistic*?

P.V.: Va depinde de asta.

O.B.: *Crezi că regizorul Petru Vutcărău este într-o criză? Spectacolele care sunt amintite atunci când se vorbeşte de tine sunt cele din anii '90.*

P.V.: Nu, eu nu mă simt într-o criză de creaţie. Cred, pur şi simplu, că lumea nu ştie ce fac eu, pentru că nu e interesată să vadă ce fac eu. Şi nu numai eu. În România, la ora actuală, nu există nimeni, nici o singură persoană, care ar fi cu adevărat interesată de ce se întâmplă în teatrul din Republica Moldova. Ştii tu pe cineva în România pe care l-ar interesa ce face regizorul Petru Vutcărău? Nu cred. Lucrez mult afară. Ştie cineva ceva de *Hamletul* pe care l-am făcut în Japonia şi care eu cred că este un spectacol foarte bun? Sau de *Revizorul* făcut la Moscova la un teatru de păpuşi? Sau de *Salonul nr.6* făcut în Italia? De *Maşinăria Cehov* făcut în Franţa? De *Prinţesa Ateh* făcut la Opera Naţională din Chişinău? Pentru că aici, la mine în teatru, nu mai am stare să lucrez, în condiţiile astea. Crede-mă, nu aş ieşi din teatrul meu şi nici din ţara mea, dacă m-aş simţi bine...

Oana BORŞ

Oana BORȘ:

Olga, *una dintre femeile lui Picasso. Cea dintâi soție.* ***Yumiko Tsuji****, într-un spectacol regizat de Petru Vutcărău.*

Harul este ceva ce atinge greu umărul cuiva.

A nu vedea cum actrița gândește cum să se așeze în rol, chiar dacă acela care o așază este chiar gândul său... A nu vedea traseul pe care o conduce regizorul, chiar dacă din cauza traseului devine... A nu vedea granița dintre ea și ea, chiar dacă există o graniță între ea și ea...

Ce poate un actor, un astfel *de actor, să aducă unui personaj? Când se vorbește despre lucrurile cele mai firești: dragostea, renunțarea, disperarea, gelozia. Când se vorbește despre alegere și sacrificiu. Despre viața care, într-o bună zi, nu mai încape decât într-un geamantan: sufletul ei strecurat printre tăieturi din ziare și pantofii de dans ai profesiei ei. Și memoria? Răspândită în tablourile unei camere, de către mâna omului pe care l-a iubit până dincolo de ea.*

Ce poate? Respirație... Tinerețe pe chipul unei femei de 60 de ani, atunci când vorbește despre tinerețea care a trecut; masca pasului spre dincolo, *atunci când își conștientizează moartea; transfigurare, atunci când vorbește despre iubire; sfâșiere, când chinurile dragostei i se strecoară în suflet. Este ea, dar și omul pe care l-a iubit până la divinizare, în care se pierde și de mâna căruia se lasă modelată. Este o viață și alte vieți. O singură mișcare a brațului are în ea mii de gesturi, o singură privire – mii de sensuri. Inefabilul...*

Profesionalismul se construiește. Talentul există.

În viața de zi cu zi, Yumiko Tsuji *este o ființă deosebit de vie, deschisă spre lume cu politețea unei alte lumi.*

Yumiko TSUJI:

„Actorul trebuie să descopere ceea ce omul ascunde"

Oana Borş: *Cum l-aţi întâlnit pe Petru Vutcărău?*

Yumiko Tsuji: Prima întâlnire a fost acum 10 ani, când Teatrul „Eugène Ionesco" a venit în turneu în Japonia, cu *Aşteptându-l pe Goḍot*. Noi am fost invitaţi, am văzut spectacolul. Ne-a plăcut şi i-am propus să monteze acel spectacol şi la compania noastră. Aşa a început colaborarea dintre teatrul lui Vutcărău şi teatrul nostru. Eu, personal, am mare încredere în el, e un regizor cu o mare capacitate.

O.B.: *Faceţi parte dintr-o companie de stat sau una particulară?*

Y.T.: Privată, în Japonia nu există companii finanţate de stat.

O.B.: *Şi, repertoriul curent?*

Y.T.: Jucam foarte mult Cehov şi Brecht. Iar rolul meu preferat este Mutter Courage. Chiar acum, când mă voi întoarce de la Chişinău, voi începe repetiţiile la *Ascensiunea şi căderea oraşului Mahagonny.*

O.B.: *În jocul dumneavoastră se simte o atitudine diferită sau, mai bine zis, specială faţă de gest, de mişcare, de expresie ce dă încărcătură personajului. Este cumva reflexul şcolii japoneze, a teatrului tradiţional?*

Y.T.: Am impresia că europenii ne privesc un pic greşit. Sunt multe companii care lucrează după metoda occidentală, aşa cum sunt companii care fac numai teatru tradiţional japonez. Mă bucur, însă, că simţiţi o diferenţă. Asta pentru că trăim în culturi distincte. Dar tema este comună, aerul din text este comun şi putem aborda aceeaşi metodă de lucru. Sensibilităţile, felul de a simţi diferit al fiecăruia, nu neapărat al unei naţii, dau nuanţa.

O.B.: *Care sunt studiile dumneavoastră? Aţi absolvit o şcoală de actorie?*

Y.T.: În sistemul de învăţământ din Japonia, şcoala de teatru durează trei ani. Am absolvit o şcoală de actorie înfiinţată de compania în care, ulterior, aveam să joc 20 de ani, şi unde, după cum spuneam, se aplică metoda occidentală. Apoi, împreună cu 30 de colegi, ne-am desprins şi am înfiinţat Kaze Theatre.

O.B.: *Cu ce regizori europeni aţi lucrat?*

Y.T.: Organizăm şi noi o Bienală la Tokyo. În cadrul ei, am avut diferite întâlniri şi workshop-uri în care am lucrat cu regizori, cu dramaturgi: Andrij Zholdak, Milan Sladek (care are un teatru de pantomimă în Slovacia), Matei Vişniec. Bineînţeles, Petru care a făcut mai multe spectacole. Avem un director artistic al trupei, regizor şi, în general, el montează tot ce jucăm.

O.B.: *În acest spectacol, pe care l-aţi făcut împreună cu Petru Vutcărău, după piesa lui Brian McAvera,* Femeile lui Piccaso, *aţi ales-o pe* Olga. *Ce v-a apropiat de acest personaj?*

Y.T.: Pentru că jucam un personaj care dincolo de moarte vine şi se adresează publicului, m-am gândit foarte mult la moarte. Apoi, m-au interesat femeile care au stat în spatele lui Picasso. *Olga*, prima dintre soţii a suferit enorm, dar l-a iubit enorm. Am înţeles-o foarte bine, căci un om care iubeşte cu adevărat poate să înţeleagă energiile care se pot naşte dintr-o astfel de iubire.

O.B.: *Era balerină, a dansat cu Diaghilev, dar în destinul ei a existat multă renunţare. Dumneavoastră sunteţi actriţă. La ce aţi renunţa dacă ar fi să alegeţi?*

Y.T.: Pot să renunţ la cariera mea pentru o iubire.

O.B.: *Dar la ce aţi renunţat pentru a fi pe scenă? Tot o formă de iubire.*

Y.T.: E o întrebare grea... Important este că exist ca actriţă.

O.B.: *Ce iubiţi cel mai mult în viaţă?*

Y. T.: Omul.

O.B.: *Şi cu urâtul din om...?*

Y.T.: Eu caut aspectele urâte. Mereu. Pentru că toată lumea încearcă să-şi arate latura frumoasă, e cel mai la îndemână. Iar actorul, cu atât mai mult, trebuie să caute să descopere ceea ce omul ascunde.

O.B.: *Vă e frică de ceva în teatru?*

Y.T.: Nu cred că mi-e frică de ceva. Sau, poate, mi-e teamă într-un singur fel. E vorba doar de aceea teamă care creează, cu adevărat, energii.

Oana BORŞ

Adrian MIHALACHE

Sibiu

Un burg în carnaval

Între **26 mai şi 4 iunie,** în timpul **Festivalului Internaţional de Teatru, Sibiul** a fost un oraş în plină efervescenţă, dominat de spiritul carnavalului. Nu a fost doar un festival de teatru, ci unul al artelor reunite, care dialogau şi interferau. S-au succedat şi s-au suprapus spectacole de teatru pe scenă, pe stradă, în locuri poetice, marcate de istorie, vernisaje, conferinţe, concerte, lansări de carte, ateliere de lucru şi foarte, foarte mult dans. Organizarea exemplară a mega-evenimentului de către o echipă eficientă, rodată după numeroasele ediţii anterioare, a făcut ca toată lumea – participanţi şi invitaţi – să se simtă la largul ei, relaxată şi receptivă. Încântarea n-a fost doar trăită în pasivitate, ci s-a manifestat prin interactivitate. Fiecare a căutat să absoarbă cât se poate, dar şi să arate tot ceea ce poate. Actorii şi regizorii nu s-au mărginit doar să se prezinte, fiind interesaţi şi de prezentările colegilor şi concurenţilor. Criticii nu s-au mărginit să înregistreze, ci s-au lansat, la cald, să comenteze. Energia inepuizabilă a lui Constantin Chiriac s-a transmis tuturor şi a făcut din ediţia a treisprezecea una norocoasă, o reuşită repetiţie generală pentru anul viitor, când Sibiu şi Luxemburg vor împărţi demnitatea de oraşe europene ale culturii.

Organizatorii au avut dintotdeauna bunul-gust de a evita *kitsch*-ul serbărilor de inspiraţie istorică, desfăşurate periodic în oraşe ca Torino, Siena sau Sighişoara. Nimic nu este mai facil şi mai dubios decât exaltarea medievalismului de operetă, cu defilări în pseudocostume de epocă, mimări ale activităţilor de altădată şi recitaluri de muzică veche în bastioane restaurate. Aici, scenografia spectaculoasă a oraşului, aflat în plină restaurare, străluceşte prin contrast cu actualitatea demersurilor artistice cărora le dă, la rândul ei, strălucire.

Singurul stres al participanţilor a fost dificultatea de a alege şi singura lor frustrare, aceea de a nu fi ales bine. Prezentarea de faţă este, prin urmare, limitată de opţiunile mele, mai mult sau mai puţin inspirate, ghidate mai curând de hazard decât de discernământ.

Spectacole „propriu-zise"

Înţeleg prin „spectacole propriu-zise" montările unor texte dinainte redactate de către dramaturgi. Am sosit la Sibiu abia în ziua a treia a Festivalului, consolându-mă cu faptul că văzusem la Bucureşti excelentul spectacol al Teatrului „Nottara" cu *Nu se ştie cum* de Pirandello, în regia lui László Bócsárdi. Am aflat ulterior că piesa *Phantom Pains* de cunoscutul dramaturg rus Vasili Sigarev, în regia tinerei Irina Kerusenko, a impresionat prin neorealismul dur cu care înfăţişează dramele unei societăţi aflate în curs de reinventare. Din creaţia aceluiaşi autor, Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu a prezentat cunoscuta piesă *Plastilină*, în regia lui Vlad Massaci. Am regretat faptul că nu a fost invitat spectacolul după aceeaşi piesă, realizat de Radu Afrim la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti, superior în toate privinţele. Evitarea confruntărilor pentru menajarea orgoliilor locale nu este benefică: criticii circulă mult şi au memorie bună. Un alt spectacol rusesc, *Galka Motalko* de Natalia Vorozhbit, în regia debutantei Elena Novikova, a fost decepţionant prin vetustaţea şi banalitatea demersului. Iarăşi

o „felie de viață", de data aceasta dintr-o școală care pregătește sportivi de performanță, cu o restrânsă varietate psihologică și conflicte artificiale. Actorii au fost atașanți, însă ineficace, în contextul unui text banal și al unei regii oarecare. *Scaunele* de Ionesco, spectacol prezentat de Teatrul German din Timișoara, în regia lui Victor Ioan Frunză, a impresionat mai ales prin scenografia senzațională a Adrianei Grand. În pofida interpretării fine și sensibile, am avut senzația că sensurile piesei sunt mai curând estompate decât clarificate. Asemenea texte complexe au nevoie de o abordare mai carteziană; altfel, suprapunerea dintre imaginația autorului și cea a regizorului riscă să genereze doar confuzie și perplexitate. Teatrul-gazdă a prezentat, din succesele sale, cvasimusicalul *Electra*, al lui Mihai Măniuțiu, în care strălucește grupul de muzică tradițională *Iza* din Maramureș. Pentru cei care n-au vazut filmele lui Pasolini, efectul este impresionant; pentru ceilalți, este un *remake*. Același Mihai Măniuțiu regizează un montaj poetic anapoda, intitulat pompos *Banchetul sau Calea spre Momfa*. Teatrele Naționale din Cluj și Sibiu și-au dat mâna la această însăilare pretențioasă și inutilă, fără haz, fără emoție și fără sens, păcat de poemele masacrate. De la *Iov*, tot așteptăm ca Măniuțiu să-și revină în fire, adică în firea lui bogată și interesantă. Un excepțional concert de muzică de Bach, susținut în biserica evanghelică, m-a împiedicat să văd spectacolul *Nopți arabe* al talentatului regizor Radu Alexandru Nica, realizat cu trupa sibiană. Amintirea *Norei* de anul trecut mă face să regret cu atât mai mult pierderea. Teatrul Mic a venit să prezinte spectacolul după piesa *Cum gândește Amy,* de David Hare. Excelent construită, ca o combinație între *Privește înapoi cu mânie* și *Livada de vișini*, piesa propune confruntarea dintre un fel de Jimmy Porter și un alt fel de Ranevskaia și prilejuiește un tur de forță a unei vedete unice, adevărate, copleșitoare, pe nume Valeria Seciu. În traseul glorios, marcat de Lucia Sturdza Bulandra, Aura Buzescu, Dina Cocea, Irina Răchițeanu, Clody Bertola, Carmen Stănescu, Gina Patrichi, Valeria Seciu își înscrie astăzi personalitatea, distincția, farmecul, *unicitatea*. Păcat că este destul de slab susținută de parteneri și de regie: Cătălina Buzoianu, plictisită de succese, pare că vrea să se odihnească. Tot un regal actoricesc propune Radu Afrim cu *joi.megaJoy* de Thuróczy Katalin și Teatrul Odeon. Nu este doar meritul interpreților care s-au întrecut în a-și dovedi măiestria, este meritul regizorului care a decodat textul și i-a dat culoare, nerv, relief. Deplâng doar insistența lui asupra falselor finaluri. Centrul de interes al spectacolelor „propriu-zise" a fost prezentarea a trei variante de montări după *Așteptându-l pe Godot* al lui Samuel Beckett: cea a Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, în regia lui Silviu Purcărete, cea a lui Tompa Gábor cu Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe și cea a lui David Esrig, cu actorii de la *Athanor Akademie Burghausen* din Germania. Aici nu este vorba de competiție, ci de demersuri hermeneutice alternative, pe care le vom discuta mai aprofundat în secțiunea dedicată dimensiunii teoretice a Festivalului. Spectacolul lui Tompa Gábor se remarcă prin incisivitatea schimburilor de replici și prin prestația ieșită din comun a actriței Péter Hilda în rolul lui Lucky, dar este mai puțin inspirat în privința soluțiilor teatrale. Apariția trimisului lui Godot pe un monitor TV nici n-ajută, nici nu strică. Cel al lui Silviu Purcărete are cursivitate cinematografică, intensitate poetică și pune minunat în evidență cuplul Constantin Chiriac–Virgil Flonda, care joacă în cheie felliniană. Anvergura teoretică a spectacolului lui David Esrig lasă realizarea în plan secund, importantă fiind aici nu interpretarea regizorului sau a actorilor, ci „interpretarea" teoreticianului. Cireașa de pe tort, sau, dacă vreți, bomboana de pe colivă, a fost spectacolul lui Tompa Gábor cu *Rinocerii* lui Eugen Ionescu. N-am mai văzut piesa pe scenă de la memorabilul spectacol al lui Lucian Giurchescu din

anii '60, cu Radu Beligan, Ion Lucian și Sanda Toma. Cel de față rezistă comparației, aducând, în plus, și valorificarea polifoniei subtile a piesei. Scenografia inspirată a lui Helmut Stürmer îi face pe actori să joace agățați, ca mușteleie de pereți. Etajarea meselor pentru a crea spații de joc ferite de agresiune este o idee fericită. Personal, găsesc că și ideea invaziei scenei de către „rinoceri", care ne opresează cu apelurile telefoanelor mobile – ieftină, după părerea multora – este justă și de mare impact. Într-adevăr, „rinocerii" din sală continuă să tulbure și să submineze toate spectacolele, fără excepție, cu micile lor instrumente diabolice, în ciuda oricăror rugăminți, atenționări sau chiar amenințări.

Aspecte teoretice

Repetiția cu public a spectacolului *Așteptându-l pe Godot*, comentată de regizorul David Esrig, a fost o lecție de hermeneutică teatrală. David Esrig și-a reluat ideile în cadrul unei dezbateri moderate de Marina Constantinescu, la care au participat Alexandru Dabija și Tompa Gábor, ei înșiși autorii unor înscenări ale aceleiași piese, iar George Banu a intervenit cu observații pătrunzătoare. În esență, interpretarea lui David Esrig este de inspirație gnostică. Godot ar fi *deus otiosus*, retras din lume și înlocuit de Pozzo, „stăpânul acestor pământuri". S-a insistat asupra relativității timpului dramatic, subliniată și de muzicalitatea specială a textului. În încheierea dezbaterii, s-a ascultat în reculegere vocea lui Beckett. O expoziție organizată de ambasada Irlandei, a sporit amploarea secțiunii Beckett a Festivalului.

George Banu, cu farmecul său inimitabil, a susținut o conferință despre relația privilegiată a regizorului cu actorul preferat. A încântat pe toată lumea, n-a supărat pe nimeni. Prin contrast, Andriy Zholdak, copilul teribil al regiei contemporane, a ținut să fie provocator. A arătat cum vede el relația cu actorii, pe care-i dorește reduși la starea primară de exprimare instinctuală, nemijlocită. Venit din Statele Unite, în trena Savianei Stănescu, Randy Gener a conferențiat despre activitatea organizației de promovare a teatrului american, *Theatre Communications Group,* și a oferit mostre din revista *American Theatre*. Sub titlul frapant *Istoria secretă a teatrului american*, Randy Gener a oferit, într-un stil cam ațos, o viziune personală asupra interferențelor dintre experimental și comercial în teatrul american. Tot în zona teoretică se înscrie demonstrația de *Kyogen*, oferită de actorii japonezi. Scopul lor este conservarea nealterată a unei vechi forme dramatice, constând în interludii comice inserate în reprezentațiile solemne de teatru *Nô*. Publicul a urmărit cu interes respectuos explicațiile și demonstrațiile. Ne amintim, însă, cum se râdea pe vremuri de eforturile Comediei Franceze de a păstra stilul de interpretare de pe vremea lui Racine și Molière. Japonezii doresc să păstreze acest teatru mumificat într-o vitrină, ignorând că, în alte părți, se încearcă interesante adaptări a stilului *kyogen* la contemporaneitate.

Dezbateri interesante au prilejuit spectacolele-lectură, alcătuind o secțiune foarte frecventată a Festivalului. Eforturile colectivului din Sibiu, coordonate cu entuziasm și competență de Virgil Flonda, au împins lectura spre spectacol. Ponderea cea mai mare au avut-o piesele dramaturgilor ruși contemporani, selectați în urma unei competiții interne, unii dintre aceștia participând chiar la eveniment. Prezența autorilor n-a inhibat deloc exprimarea critică, care a deranjat mai mult pe interpreți și pe moderatori. Mulți dintre aceștia din urmă au făcut, din exces de empatie, cauză comună cu autorul discutat. Sufragiile unanime au fost recoltate de Saviana Stănescu, pentru abila și inteligenta sa piesă, *Pantoful lui Lenin.*

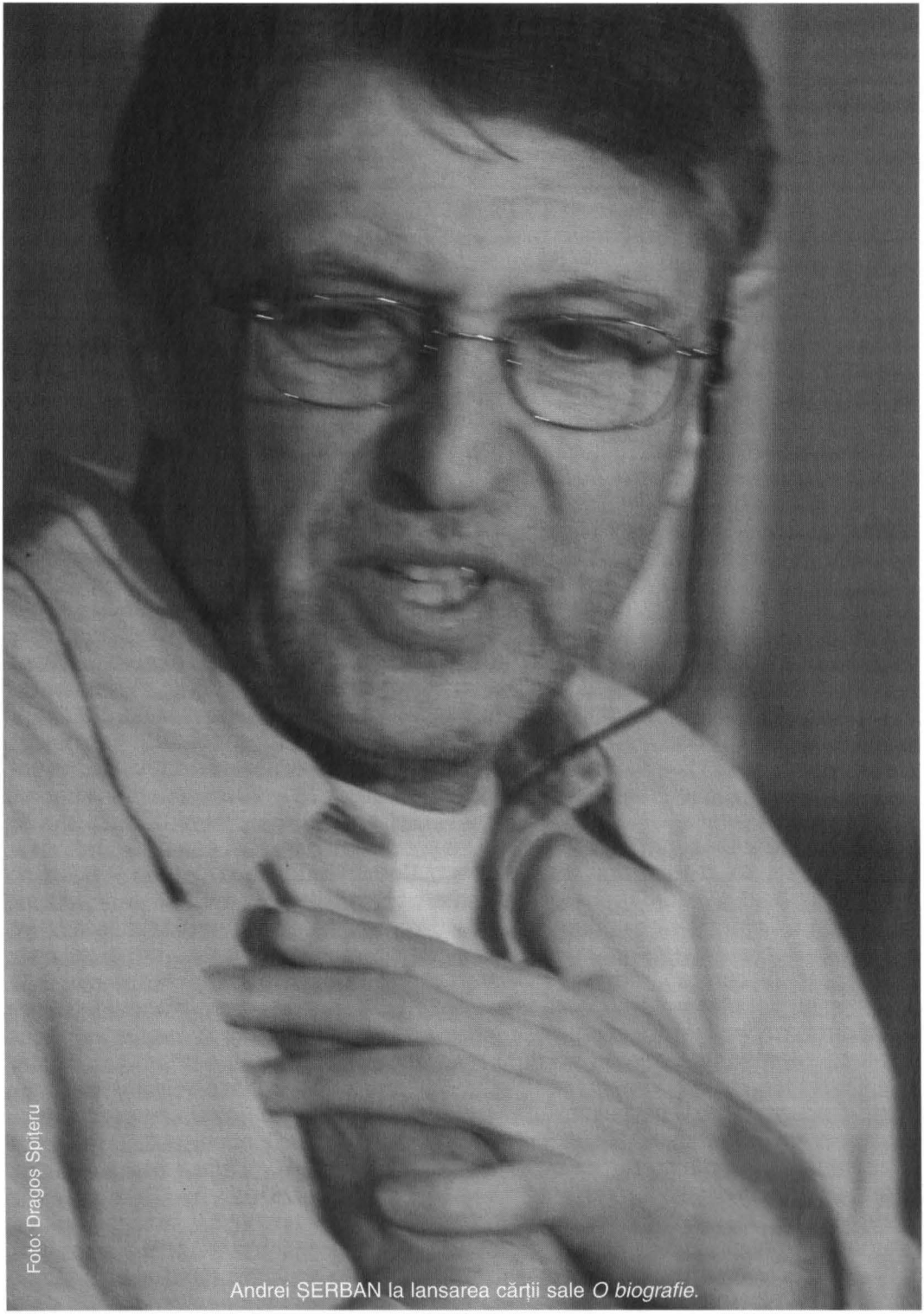


Foto: Dragoș Spiteru

Andrei ȘERBAN la lansarea cărții sale *O biografie*.

Un moment de vârf a fost lansarea cărții *O biografie* a lui Andrei Șerban și cuvântul rostit de autor cu acest prilej. Cartea, pe care o vom analiza în detaliu cu alt prilej, este surprinzătoare prin refuzul ferm al nimicurilor intime și al anecdoticii frivole, atât de prezente în memoriile oamenilor de scenă, dar și prin modul în care autorul își clarifică, prin însuși actul scrierii, sensul demersului său. Pe scurt, Andrei Șerban a descoperit în teatru o modalitate de comunicare directă cu energiile cosmice, pe care le absoarbe și, într-un fel, le „privatizează" în interes propriu. Surprind, prin contrastul cu altitudinea perspectivei generale, elementele de răfuială personală cu „oniseii, muștele și caramitrii" care i-au zădărnicit proiectul de școală teatrală experimentală.

Spectacole alternative

Au fost prezente în Festival câteva spectacole neobișnuite, montate în spații neconvenționale, care ridică probleme interesante privind corporalitatea actului teatral. S-a jucat din nou, într-o versiune îmbogățită, *Un tramvai numit Popescu*, în regia lui Gavriil Pinte, pe traseul Sibiu–Rășinari și retur. Originalitatea montării și fiorul transmis de actori s-au bucurat de recunoașterea puținilor fericiți care au avut locuri pe scaun, în tramvai. Agreabile și doar atât au fost reprezentațiile *Un air de fête* și *Vents de folie* oferite de actorii companiei *Tutti Frutti* – buni instrumentiști, costumați în clovni fellinieni –, în frumosul parc sibian *„Sub arini"*. Actorii trupei *Silence Teatro* din Italia au parcurs centrul orașului, îmbrăcați după moda secolului al XVIII-lea, în costume albe, cu fețele vopsite în alb, ca niște spectre. Ei creau, pe parcurs, diverse tablouri vivante, care se raportau cu subtilitate la arhitectura orașului. Corpurile rămâneau uneori încremenite, parcă lipsite de seva vieții, ca niște statui, pentru ca să înceapă deodată să se miște în mod artificial, ca automatele lui Vaucanson. În aceeași direcție de explorare a corporalității, Klaus Obermeier, din Austria, a propus un spectacol realmente inovator. Patru dansatori atletici au apărut pe scena slab luminată, ca niște ținte de tir, bidimensionale. Proiectoare controlate de calculator pun imagini abstracte pe trupurile lor, mozaicuri dinamice din elemente albe și negre. Corpurile le sunt complet dematerializate, transformate în furnicare de pixeli. Lumina se schimbă continuu, astfel încât corpurile devin cadre pentru formele create de golurile dintre ele. Pe urmă, gradual, ele revin la tridimensionalitate, într-un ecleraj scenic ortodox. Spectacolul nu este doar dans, ci teatru dramatic, deoarece prezintă conflictul dintre dematerializare și rematerializare. El te face să reflectezi asupra posibilității de supraviețuire a teatrului în condițiile virtualizării totale, care presupune renunțarea la corporalitate. Tot corporalitatea este miza spectacolului de dans *Such stuff as we are made of* al companiei Lia Rodrigues din Brazilia. Sub semnul unui citat din Shakespeare, spectacolul provoacă prin totala nuditate. Nudul pe scenă a devenit, de mult timp, ceva obișnuit și spectatorii au ajuns să se simtă îndreptățiți să contemple părțile intime ale actorilor preferați. Noutatea, în acest spectacol, constă în abolirea oricărei distanțe dintre actori și spectatori. Eclerajul scenei tradiționale îmbracă trupurile nude în rafinate nuanțe de clarobscur. În cazul de față, ne găseam, cu toții, în același spațiu, sub aceeași lumină egală. Printre noi apare, degajat, un frumos mulatru cu instrumentu-n vânt, arătându-ne cum să ne așezăm, pentru a-l privi mai bine. Apoi, vin trei domnișoare îngrijit depilate, care se expun cu eleganță. Iar vin câte doi, câte trei, în exerciții inspirate de figuri yogine. Punctul culminant constă în târârea dansatorilor nuzi printre spectatori, producând involuntare și fremătătoare atingeri. Coregrafic, nu era mult mai mult decât un „Joacă, joacă, băiete!" la pielea goală. Semnificația impactului direct al nudității dădea însă de gândit.

Foto: Dragoș Spițeru

Scenă din spectacolul *Un tranvai numit Popescu.*

Festivalul de la Sibiu se asortează cu peisajul transilvănean. Am avut de-a face cu succesiuni deal–vale, fără piscuri, fără abisuri. În acest interval de excelență moderată, am avut destule prilejuri de a admira, de a contesta, de a reflecta.

Crenguța MANEA

La Sibiu, în mai

Ca niciodată, a plouat aproape zilnic – și cu soare, dar rar! Și a fost atât de frig anul acesta în timpul **Festivalului Internațional de Teatru,** încât, cred, majoritatea magazinelor de confecții din localitate au înregistrat creșteri semnificative ale vânzărilor în timpul evenimentului; „festivaliști" și localnici umpleau în noapte chiar și locațiile cele mai răcoroase, înfofoliți cu hanoracele sau flaneluțele recent achiziționate – cele mai *trandy!* – mânați de o curiozitate artistică neostoită. Într-una din nopți, în ploaie, am fost printre cei vreo două sute de oameni care se înghesuiau sub umbrele în curtea Muzeului de Istorie, atrași până la abandon meteorologic de **Music of Benares,** trupă formată din muzicieni și dansatori din India și Spania, care a prezentat spectacolul ***Kathak meets Flamenco***, regia Gunther Paust. Este povestea cu parfum exotic a felului în care un dans tradițional, *kathak*, din Rajastan, un ținut din nordul Indiei, s-a transformat

Conferinţă de presă Ada MILEA şi Alexander BĂLĂNESCU, de faţă fiind Codruţa CRUCEANU (British Council), regizorul TOMPA Gábor şi criticul Florica ICHIM (moderator).

în *flamenco* prin migraţia în secolul al X-lea a unor triburi de aici până în Andaluzia cea fierbinte. A fost o demonstraţie spectaculoasă de influenţe reciproce, de hibridizări culturale, în care dansatoarele de *kathak* şi *flamenco* dialogau prin intermediul ritmurilor ardente ale instrumentelor de percuţie, *tabla*-ua indiană şi *castanietele*.

Străzile Sibiului au fost animate şi ziua, în amiaza-mare, graţie multor trupe de stradă; costumele fistichii ale celor de la **Tutti Frutti** (Franţa) şi instrumentele lor de suflat din spectacolele ***Vents de folie*** şi ***Air de fête*** au colorat Parcul sub Arini şi pieţele Sibiului dându-le un aer carnavalesc. În timpul unei ploi cu soare (s-ar putea să fi fost chiar singura!), mica esplanadă din faţa Teatrului Naţional „Radu Stanca" s-a transformat într-un spaţiu sofisticat *roccoco* în care personaje perfect tăcute ale rafinatului secol al XVIII, dar acompaniate de armonii clasice, compuneau într-o cheie parodică, cu ironie, tablouri de gen ale epocii amintite: scene de seducţie, de gelozie, mondenităţi de salon. Au fost scurte momente de pantomimă amintind de tehnica statuilor vivante susţinute cu gest graţios şi prezenţă sigură de actorii lui **Silence Teatro** (Italia) şi legate într-un ***Baroque Suggestions*** care s-a pliat perfect pe iarba tunsă scurt şi aranjamentele florale cochete ale terasei dintre Hotelul Bulevard şi Teatru. Mai puţin potrivite cu festivalul au fost bulevardele, străzile şi pieţele la care au trebuit să se adapteze trupele venite cu reprezentaţii în aer liber; mă întreb cum va arăta una dintre capitalele europene 2007 şi nu mă gândesc la Luxemburg... Că doar teatrul de stradă se adresează comunităţii întregi!

Cu greu se ajungea şi în Piaţa Huet – flancată de recent renovata *Casă Luxemburg* care începe să se scorojească; ce li s-o fi explicat oficialilor europeni

în legătură cu acțiunea apelor și a vânturilor în zona Sibiului, Dumnezeu cu mila! – printre bucăți de trotuar și gropi mai mari sau mai mici, acolo unde Biserica Evanghelică din Sibiu a găzduit concertul **Corului de băieți din Stuttgatt** și al **Orchestrei de cameră a Facultății de Muzică,** Brașov, dirijor Hanns-Friedrich Kuntz. Trebuie să fiu dreaptă, efortul de a depăși „tranșeele" Sibiului mi-a fost răsplătit înzecit de clipele de bucurie deplină trăite alături de toți cei care, în întregime, au ocupat nava Bisericii Evanghelice. Glasurile limpezi, armonia lor celestă, au făcut să uităm măcar pentru o vreme accidentele care par să se permanentizeze într-un cotidian frustrant prin absența normalității.

Dar Ada Milea nu vrea să uite ce-i tulbură cotidianul sau reveria și de aceea protestează; cu timbrul ei inconfundabil, cu imaginile și frazele ei muzicale asociate deconcertant, de parcă atunci se nasc, ea protestează ferm atunci când ne surprinde în flagrant delict de prostie, conformism și mișciună. E motivul pentru care spectacolul muzical și teatral ***Insula*** după Gellu Naum, cu/de Ada Milea și cu/de Alexander Bălănescu este lansat de Ada cu un scurt *solo* la chitară din *Absurdistan*, un mai vechi CD al ei. Sala „Thalia" a Filarmonicii din Sibiu s-a dovedit neîncăpătoare iar dialogul muzical dintre cei doi artiști, plecând de la temele piesei lui Gellu Naum (un text cu valoare poetică, așa cum scrisul autorului o are în cele mai bune creații ale sale), este plin de vervă, inteligență, umor și mult suspans care-l încarcă dramatic. La conferința de presă ce a urmat reprezentației, Adà Milea mărturisea că a preferat o formulă *diary*-stică, de jurnal, pentru a putea condensa materialul dramaturgic și a-l adapta nevoilor spectacolului. *Sound*-urile viorii și ale chitarei dezvoltă un spațiu al călătoriei în care, așa cum credea și Gellu Naum, oniricul pândește realul putând să-l înșface în orice clipă. Anvergura și performanțele muzicale ale lui Alexander Bălănescu au stimulat-o pe Ada Milea care reușește să fie o prezență electrizantă, proteică, în cele câteva personaje pe care le însuflețește. *Insula* rămâne unul dintre spectacolele cele mai atașante ale acestei ediții a Festivalului, spectacol pentru care un semn de mulțumire trebuie adresat și lui British Council.

Chiar dacă și **recitalul** – numit extraordinar – al lui **Johny Răducanu** și **Ion Caramitru** s-a vrut a fi tot foarte aproape de sensibilitatea publicului, chiar dacă acesta s-a manifestat extrem de afectuos față de cei doi, am asistat la un joc obosit care, din când în când, amintea de farmecul al altor întâlniri, dar nu de acum și nu de aici. Tehnica improvizației, harul extraordinar al lui Johny Răducanu nu reușeau să aibă amprenta perfect conturată. Ion Caramitru, care în anii '80 a făcut un mare succes cu un spectacol de muzică și poezie având aproape aceeași *canava*, nu mai surprindea instalându-se confortabil în admirația (de netăgăduit, să recunoaștem!) pe care un anume public i-o poartă. Prea mare gestul și retorica pentru versurile lui Arghezi sau *Glossa* eminesciană – varianta '80 era mai sever tăiată, de aceea mai pregnantă – , prea histrionic spuse micile poeme pentru copii din Nichita Stănescu. Dar să dăm Cezarului ce e al Cezarului, vibrantă rostirea *Elegiei a XI;* iar cu *Podul din Avignon* se poate bisa, cu adevărat! Și poate vom vedea un nou recital...Prezență publică influentă, autoritar director de teatru național implicat în politici culturale cărora li se așteaptă rezultatele (chiar cu nerăbdare), actorul Ion Caramitru are nevoie de o schimbare de registru stilistic. Important este să și-o dorească.

Așa cum propunea tema Festivalului: *împreună.* Anul acesta la Sibiu am avut un sezon teatral caleidoscopic, cu bune și rele, am avut întâlniri importante, unele de neuitat. Și nu e puțin lucru.

Mircea MORARIU

Spectacole-lectură la FITS

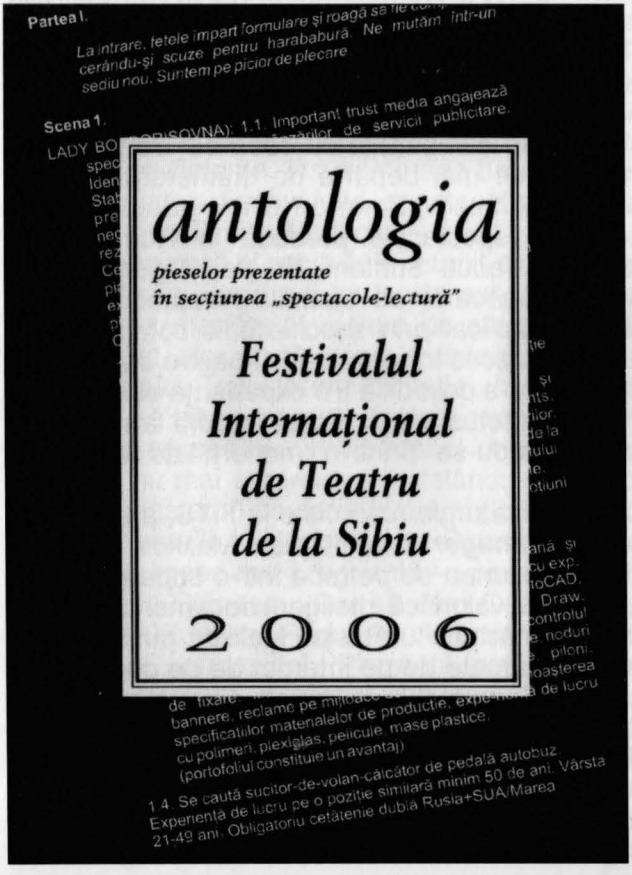
Două modificări au marcat în chip benefic a unsprezecea ediție a Secțiunii „Spectacole-lectură" din cadrul **Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu**, ajuns la a treisprezecea ediție. În primul rând e de semnalat, dar și de lăudat, decizia organizatorilor sibieni de a alege spre citire și dezbatere mai multe texte, de preferință cât mai recente, din spațiul unei anume literaturi. Grație parteneriatului stabilit cu Festivalul *Golden Mask*, despre care ni se spune că ar fi cel mai important festival de teatru din Federația Rusă, anul acesta atenția celor ce au luat parte la respectiva secțiune s-a concentrat mai cu seamă asupra uneia dintre cele mai surprinzătoare și ofertante literaturi dramatice răsăritene. În al doilea rând, e de salutat substanțiala îmbunătățire a calității traducerii textelor, și asta datorită faptului că s-a făcut apel la profesioniști ai domeniului, oameni care nu doar cunosc limba din care traduc, ci sunt familiarizați cu specificul replicii teatrale.

Interesul acordat literaturii dramatice ruse mi se pare a fi cât se poate de justificat. Aveam și până acum indicii că noua dramaturgie produsă în Federația Rusă posedă numeroși centri de interes, confirmați de spectacolele valoroase după *Plastilina* lui Vasili Sigariov, *Terorism* a fraților Oleg și Vladimir Presniakov ori *Orașul* de Evgheni Grișkoveț ce au apărut ca repere esențiale ale stagiunii acum încheiate. Dar iată că acestor nume, a căror valoare e deja confirmată, li se alătură altele, ce impun un alt tip de scriitură prin comparație cu ceea ce credeam a fi specificul slav. Suntem parcă din ce în ce mai departe de dramaturgia aceea sentimentală de bună calitate a vreunui Arbuzov, Zorin ori Ghelman cu care ne familiarizasem grație unor foarte bune spectacole produse în România cu începere din anii'60 ori'70 ai secolului trecut. Suntem, firește, departe și de dramaturgia „glasnostiului" practicată, bunăoară, de Ludmila Razumovskaia, o dramaturgie care, din motive lesne de explicat prin specificitățile comunismului dogmatic practicat la București, nu a avut acces în repertoriile noastre decât după ce „glasnostiul" din fosta Uniune Sovietică s-a dovedit a fi o experiență eșuată. Alte modalități de scriitură, alte teme, marcate totuși de duritatea trecerii la realitatea postsovietică se impun, unele remarcându-se printr-o modernitate agresivă, adeseori însă validată estetic.

Dintre cele patru piese din noua dramaturgie rusă citite la FITS, preferințele mele se îndreaptă fără ezitare către ***Managerul*** de Ruslan Malikov și Nikita Denisov (traducere de Magda Achim). Acțiunea se petrece într-o supermodernă companie, probabil multinațională, iar textul valorifică inteligent documentul textual autentic (o parte din replici au fost, după mărturia lui Ruslan Malikov, pur și simplu înregistrate de Nikita Denisov, altele descărcate de pe internet de pe ceea ce se cheamă „umorul de corporație"). *Managerul* e o reușită mostră de teatru-document (*docuteatru*) în care personajele abdică de la condiția lor de ființă umană pentru a deveni simple funcții. ***Vreau să fie război*** de Anna Ceaika (traducerea:Maria Dinescu) surprinde un moment de criză aproape inexplicabilă din viața tinerei Jenea; „o fetișcană de 20 de ani", căreia aparent nu-i lipsește nimic – nici banii, nici înțelegerea în cuplu. Dar hrănită excesiv cu filmele glorioase

despre „Marele război pentru apărarea patriei“ și cu megademonstrațiile de 9 Mai, Jenea se simte dezorientată, lipsită de repere într-o lume fără valori, fie ele chiar și cele contrafăcute ale propagandei sovietice și clachează în noaptea în care soțul ei vrea să o posede după ce a băut un pahar în plus. ***Despre muieri*** de Mihail Baranovski, primul și deocamdată unicul text pentru teatru al unui scenarist de film, (traducerea: Magdalena Boiangiu), prezintă istoria banală a doi bărbați trecuți de 40 de ani, părăsiți de neveste, care își înecă amarul și singurătatea în vodkă și tequilla. Dacă *Managerul* a întrunit aprecieri unanime, ***Mutter*** de Viaceslav Dumenkov (traducerea: Alioșa Nichita), piesă cât se poate de stranie, a stârnit discuții contradictorii, găsindu-și deopotrivă partizani și adversari pasionați. Piesa e plină de referințe culturale (unele chiar dificil de identificat), fără decodarea cărora e greu să fie înțeleasă, iar în plus surprinde prin totala ruptură dintre cele două acte. Dacă în prima parte avem impresia că ne-am afla în fața unui text cu problematică socială (acțiunea se petrece într-un cămin de bătrâni, unde în mod ciudat camerele sunt mixte), în cea de-a doua acțiunea basculează în abisul uman, astfel încât tot ceea ce până atunci părea simplu și previzibil ia pe neașteptate forma apocalipticului.

O altă dramaturgie străină foarte des frecventată în vremea din urmă de scenele românești e cea irlandeză. Ea și-a găsit locul în Secțiunea „Spectacole-lectură“ de la FITS prin piesa ***X-taz*** de Gary Duggan (traducerea de Andrei Marinescu, un familiarizat al domeniului). Scriere promițătoare a unui tânăr dramaturg aflat la ora debutului, piesa prezintă momentul de criză concretizat prin experiența primei întâlniri cu drogurile. Discuțiile iscate de text au remarcat strategiile dramaturgice bine controlate (mai cu seamă verbalizarea acelor acțiuni ce surprind momentul experienței halucinante al primului contact cu drogul), dar au determinat și controverse privind felul în care unele cuvinte și expresii care în engleză sunt desemantizate, sunt semne zero pot fi traduse în românește, atâta vreme cât în graiul nostru ele au încă o puternică și deloc de nebăgat în seamă conotație sexuală ori pornografică. Părerea mea e că Andrei Marinescu a găsit justa măsură și a reușit să imprime traducerii sale un ritm în absența căruia o posibilă reprezentare ar deveni absolut neinteresantă.



Nu a lipsit din programul secțiunii noua dramaturgie românească. Extrem de lungă (are peste 100 de pagini în versiune tipărită), cu un gust al *nemăsurii* care amintește de dramaturgia lui D. R. Popescu, piesa ***Cine a câștigat războiul mondial al religiilor?*** de Daniel Bănulescu a fost citită doar parțial. Scriitura, îndatorată deopotrivă epicului și liricului, ar avea probabil nevoie de o reordonare, căci acțiunea propriu-zisă, ceea ce se cheamă teatru adevărat, își face apariția doar către mijlocul actului al doilea, cel de-al treilea dezvoltând o chestiune altminteri interesantă. Daniel Bănulescu are știința ridicării unei probleme ce ar putea interesa din punct de vedere dramaturgic. Mai rămâne să descopere *cum* să o traducă în limbaj teatral. ***Pantofii lui Lenin,*** piesă scrisă de Saviana Stănescu în limba engleză, publicată în volumul *Să epilăm spre Vest,* apărut în 2005 sub egida *„Teatrului Imposibil"* din Cluj, volum lansat la ediția anterioară a FITS și comentat în nr. 11–12 al revistei *Teatrul azi,* e una despre emigranții din Est, scrisă pentru uzul americanilor. Textul are un ritm trepidant, are substanță dramatică, dezvăluie un cu totul alt mod de a scrie teatru decât cel poetic cu care ne obișnuise autoarea înaintea stabilirii ei în SUA. Dincolo de glazura de senzaționalism (o poveste cu agenți KGB și agenți dubli), sunt de remarcat problemele reale surprinse de piesă, desfășurarea ei cinematografică fără cusur.

Ca în fiecare an, Secțiunea „Spectacole-lectură" de la FITS s-a născut din colaborarea dintre actorii Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, coordonați de Virgil Flonda, și Secția română a AICT. Moderatorii dezbaterilor au fost criticii de teatru Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu, Cristina Modreanu (care s-a ocupat și de pregătirea „părții ruse" a Secțiunii pe care, de altminteri, a apărat-o cu implicare nu întotdeauna critică, într-un fel explicabilă), Crenguța Manea, Adrian Mihalache, Sebastian-Vlad Popa și supraiscălitul. Dar spre deosebire de anii anteriori, textele ce au determinat de cele mai multe ori dezbateri reale, la care au participat nu doar critici, ci și actori, regizori și chiar „persoane civile" au fost tipărite în două volume *hors commerce* de Teatrul-gazdă și Editura Nemira. Ar fi de dorit ca ele să nu rămână doar într-un raft de bibliotecă, ci să-și afle locul pe scenă.

Teatrul LUNI de la GREEN HOURS

De câțiva ani buni, **Teatrul *Lunì* de la *Green Hours*** organizează microstagiuni în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Ediția a XIII-a în care au putut fi urmărite cinci dintre spectacolele aflate în repertoriu, a fost una cât se poate de norocoasă pentru respectivul Teatru. Norocoasă, pentru că a probat adevărul zicerii că norocul ți-l faci singur, ceea ce în teatru se traduce prin dorința de a produce spectacole bune, adevărate. Prin specificul lor nespectaculos, în sensul că nu mizează pe regii baroce ori scenografii sofisticate, montările în cauză dețin calitatea esențială de a pune în evidență mai cu seamă talentul actorilor, de a verifica posibilitatea acestora de a se confrunta, fără nici un fel de plasă de protecție, cu un public aflat extrem de aproape, nesofisticat, neîmpietrit în convenții și care, atunci când nu îi place ceea ce vede, nu se sfiește să o arate, foindu-se, discutând, aprinzând țigară după țigară, discutând cu vecinii,

Scenă din *7 zile din viața lui Simon Labrosse* de Carole Franchette.

Foto: Dragoș Spițeru

bând o bere în plus ori, pur și simplu, părăsind fără complexe sala ce se confundă cu un club. Publicul acesta – care nu se confundă obligatoriu cu cel ce frecventează sălile tradiționale, cele cu roșu și aur, cum zice într-o carte celebră George Banu – trebuie atras, cucerit, câștigat, căci dacă intervine un singur moment în care se instalează plictiseala, concurența ofertelor de la bar e imposibil de egalat.

Talk-show de Ștefan Caraman, *The Sunshine Play* de Peca Ștefan, *Sectorul S* de Emanuel Pârvu și *Stă să plouă* de Lia Bugnar sunt piese cât se poate de noi, unele chiar de ultimă oră, din dramaturgia românească de azi jucate de Teatrul *Luni*. Piese cu personaje deloc excepționale, poate doar uneori nițeluș extravagante, nicidecum grandioase, eventual grandomane, cu oameni comuni cărora li se întâmplă să se îndrăgostească ori să se plictisească de dragoste, să se certe și să se împace, să le surâdă pe neașteptate norocul, ori, din contră, să se sinucidă, așa cum se petrec lucrurile în *Sectorul S*. Să se plictisească de monotonia vieții în doi, de banalitatea conversațiilor de conveniență și să comită acte necugetate (*Talk-show*). Să se întâlnească pe acoperișul unui bloc și să trăiască cele mai năstrușnice întâmplări (*The Sunshine Play*). Să aștepte succesul răbdând de foame și să nu aibă cu ce să-și plătească chiria și pe neașteptate să le surâdă iubirea (*Stă să plouă*). Toate aceste piese au poveste, au carnația vieții, iar regizorii lor știu să povestească, indiferent dacă se numesc Liliana Câmpeanu (*Talk-show*), Ana Mărgineanu (*The Sunshine Play*), Emanuel Pârvu (*Sectorul S*) ori Lia Bugnar (*Stă să plouă*). Cu toții au găsit mijloace să povestească frumos și coerent. Unii regizori, cum e cazul Liei Bugnar ori al lui Emanuel Pârvu, sunt chiar

autorii textelor. Întotdeauna sunt simpatizanți necondiționați ai acestora, căci le-au ales singuri, liberi și nesiliți de vreo obligație de serviciu. Tot simpatizanți necondiționați ai textelor sunt și actorii care le joacă. Unii sunt actori cunoscuți, vedete, angajați la teatrele subvenționate, alții sunt cunoscuți doar din vreo reclamă, o telenovelă, ori o accidentală apariție în vreo emisiune de divertisment. Numele lor sunt binecunoscute ori nu vă spun deocamdată nimic. Mă gândesc la Marian Popescu și Raluca Urea (*Talk-show*), la Isabela Neamțu, Daniel Popa și Cosmin Seleși (absolut savuroși în *The Sunshine Play)*, la Emanuel Pârvu, Gabriel Călinescu, Constantin Diță și Mirela Zeta din *Sectorul S*, la formidabilele Tania Popa, Antoaneta Cojocaru, Maria Buză, care, alături de Marius Manole, dau un recital de zile mari în *Stă să plouă*. Uneori se mai întâmplă și accidente. O lumină nu se aprinde la timp, sonorizatorului i s-a blocat pe neașteptate instalația despre care tocmai i se spusese că funcționează negreșit, căci tocmai a fost adusă „de afară", e drept, la mâna a doua... Dar hibele acestea nu trebuie să se observe, ele sunt repede acoperite de actori. Actori care fac teatru adevărat, fie el și alternativ la Teatrul *Luni*.

Dan Tudor, deopotrivă actor și regizor, a optat pentru piesa lui Carole Franchette *7 zile din viața lui Simon Labrosse*. Eroul, un șomer fără bani, un atipic, e o mică mașină de inventat năstrușnicii. Asemenea colegilor lui menționați mai sus, Dan Tudor a identificat centrul de interes al partiturii și, împreună cu Mihaela Teleoacă (într-o formă de zile mari) și Marius Drogeanu, îl pune cu aplicație în evidență.

La toate cele cinci spectacolele prezentate la Sibiu de Teatrul *Luni* de la *Green Hours* sala a fost plină, iar succesul certitudine. Cei aflați în club, majoritatea tineri, s-au simțit bine. Poate că au văzut pentru întâia oară cât de frumos poate fi un spectacol de teatru. Fie el și unul alternativ. Și poate că foarte curând vor cumpăra un bilet și la un spectacol din acelea ce se joacă în sala cu roșu și aur.

La început a fost sfârșitul...

Cu ajutorul versurilor a doi mari poeți transilvăneni de azi, Ioan Es. Pop și Ion Mureșan, pe care le juxtapune într-un scenariu dramatic de o coerență fără fisură, scenariu ridicat la rangul de text și de spectacol de teatru grație deopotrivă efortului unor merituoși actori ai Teatrului Național din Cluj și ai Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu și al componentelor Ansamblului de muzică tradițională *Icoane,* condus de Ioan Bocșa, regizorul Mihai Măniuțiu edifică un eveniment artistic răscolitor ce se cheamă ***Banchetul sau Calea spre Momfa.*** Simt nevoia să insist. E vorba despre un *spectacol de teatru* în toată legea, lege, nu despre un recital de poezie, atât de bine a izbutit directorul de scenă care e în același timp și autorul scenariului dramatic, să identifice și să valoreze nucleele de teatralitate din versuri. Un spectacol în care publicul pătrunde în lumea în care „viitorul aproape a trecut", în care i se revelează „vremea luminilor livide", în care „molozul, zgura, resturile constituie realitate", acea realitate a marii treceri. Un spectacol în care ești învățat să te pregătești de moarte, în care ți se spune cum e să mori puțin câte puțin, în care, în răstimpul a mai puțin de două ore, dobândești conștiința

Scene din *Banchetul.*

Foto: Dragoș Spițeru

morții, a imanenței ei. Un spectacol care, odată încheiat, te îndeamnă să-ți demonstrezi ție însuți, în chipul cel mai neașteptat, în felul cel mai simplu, care îți e la îndemână, că ești viu, că mai ești în prezent și mai ai viitor, care te îndeamnă să-i ceri Divinității să te lumineze cu Lumină, să-ți mai dea un semn că Binele și Răul nu au dispărut.

Banchetul sau Calea spre Momfa se joacă cu publicul pe scenă. După ce ți-ai dobândit dreptul de a fi spectator, în semiobscuritatea stingheritoare, încerci să-ți găsești locul. Observi totuși că în spațiul de joc se află câțiva actori, unul dintre ei ține în brațe un altul ce poate fi doar o imensă păpușă. Cu toții așteaptă să se stingă rumoarea și să-ți spună istoria vieții personajelor pe care le interpretează, cu care ajung să se confunde, din încrucișarea acestor istorii rostite ce nu cad deloc în discursivitate, declamație ori retorism născându-se spectacolul. Pe jos, moloz, pietre. În centrul scenei, un monitor pe ecranul căruia se află imaginea mării scăldată într-o ciudată lumină solară (scenografia: Cristian Rusu). Crezi că personajele de pe scenă sunt niște naufragiați ce așteaptă sosirea vreunui vapor salvator. Deocamdată, în privirea mării și în Călăuză le mai stă speranța. Cineva, un actor, un personaj (repet, marele merit al lui Măniuțiu e de a fi adus pe scenă personaje zămislite de versuri și nu spuitori de versuri) lansează o imprecație la adresa vieții și a nenorocitului său fel de a fi. Te uiți cu atenție. Pe scenă sunt oameni de toate felurile. Comuni, sărmani, săraci ori, dimpotrivă, eleganți, femei în vaporoase rochii de seară sau domni în fracul spectacolelor de cabaret. Au gesturi ușor teatralizate, sunt nesiguri, nu știu clar ce li se întâmplă. Simt nevoia să vorbească. Îi unește dorința de a ajunge la Momfa. Se află și câteva indicatoare inscripționate cu

acest nume. Pentru a ajunge acolo, au nevoie de ajutorul Călăuzei, al unui Călăuzitor, cu glas grav ce tocmai îi avertizase că „sfârșitul începe lent, el seamănă bine cu viața". Un Călăuzitor pe care îl vor considera, la un moment dat, Călău. Sunt oameni ce au istorii. Care au plecat cândva în lume, probabil din Maramureșul natal, și care se întorc acum încărcați cu nimicul pe care l-au câștigat. Oameni copleșiți de nimic. Care se pregătesc de Judecata de Apoi și care, conștientizând ce li se întâmplă, își spun: „trebuie că suntem vinovați dacă ni se întâmplă asta". Scena e dintr-o dată invadată de televizoare mai mici, aprinse. Rolul lor e de a răspândi lumină. Sunt asemenea lumânărilor din nopțile de priveghi. Femei îmbrăcate în negru, cu valize de lemn, trec la rându-le prin scenă. Aduc alte și alte personaje trecute în lumea de dincolo și care acum se pregătesc de o nouă și definitivă trecere. Întrerup rostirea confesiunilor cu profunde, sfâșietoare cântece a căror linie melodică e specifică Nordului țării, Maramureșului, dar care au acorduri ce te duc cu gândul și cu inima la incantațiile din tragedia antică greacă, la muzica veche și nepervertită. Cu adevărat, „sfârșitul începe lent și seamănă foarte bine cu viața". Tu, spectator, te adâncești tot mai mult, mai profund, mai acaparator în acest sfârșit, în priveghi, treci și tu, spectator, o primă vamă, dar ție ți se oferă încă șansa, răgazul de a te salva. Vezi Călăuza căzând secerată. Actorul înalt, cu voce gravă, amplificată, își pierde microfonul. Deodată se ridică, își scoate cămașa și în torsul gol trece Dincolo. O trecere fără întoarcere. Călăuză fiind, gesturile îi sunt urmate de toți ceilalți. Doar pentru tine, spectator, ultima trecere s-a amânat. Deocamdată. Încă mai ai prezent și – cine știe – poate mai ai viitor. Încă mai ai drept la viață. Vei începe altă dată să cauți drumul spre Momfa.

Ritualul de la început se repetă. Înfrunți dificultățile ieșirii din scena pe care ai împărțit-o, timp de aproape două ore, cu actorii. Îți spui asemenea unuia dintre personajele spectacolului – „ e seară, e târziu". Dar simți nevoia, puternică precum o durere, de a-ți recapitula ceea ce ai văzut, ceea ce ai trăit. Rezumi temele spectacolului – viața și moartea, fragila frontieră dintre ele, cum e să mori cu gândul la viața care continuă, cum e să mori când știi că în viață nu ai câștigat nimic, cum te-ai înțeles cu Dumnezeu, cum o vei face de acum încolo, ce urmează de fapt. E sigur că după o astfel de experiență ceva s-a rupt în tine în mod brutal. Ești mult mai puțin sigur pe propria persoană decât ai fost la ceasul intrării la spectacol. Ai sentimentul că armonia vieții în care ai crezut poate până atunci s-a preschimbat în teamă. Dar mai speri. Speri că tu, personajul salvat ești sigur *altfel*.

Neîndoielnic, *Banchetul sau Calea spre Momfa* nu e ceea ce se cheamă un spectacol ușor de suportat. Nu e unul de week-end, de sâmbătă seara, căci nu e tocmai tonic să ți se spună și să te simți parte dintr-un discurs spectacular ce te încredințează că nu suntem nimic și că avem obligația de a trăi cu conștiința acestui fapt. Spre a scăpa de adierea morții, criticul se poate refugia în considerații estetice. Se gândește că *Banchetul sau Calea spre Momfa* e un spectacol de sinteză în care regăsești teama din *Intrusa*, recursul la muzica maramureșană din care s-a plămădit, printre altele, frumusețea sfâșietoare a *Electrei*, meditațiile asupra sfârșitului din *Perșii,* din *Medeea*, din *Shoah,* din *Woyzeck* ori din *Oedip Rege*. Socotește ce cuvinte de laudă le-ar putea aduce actorilor Dorin Presecan, Ovidiu Crișan, Mariana Presecan, Irina Wintze, Ionuț Caras, Dan Chiorean, Elena Ivanca, Mihai Coman, Ovidiu Moț ce formează cu adevărat o trupă, deși provin din teatre diferite și joacă *cu stil și implicare*. Criticul e răscolit încă de muzica Ansamblului *Icoane*. Dar simte că, deși *Banchetul sau Calea spre Momfa* e un un remember, sau , cum spuneam, un spectacol de sinteză, parcă relevă un altfel de Mihai Măniuțiu. Un Măniuțiu căruia nu i se mai poate spune cu nici un chip că elaborează spectacole în care emoția e rece, cenzurată, riguroasă, planificată, calculată cu rigla și compasul. E una cât se poate de autentică, de profundă, de omenească. Este emoție în stare pură.

Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Muzeul Literaturii Române din București – Banchetul sau Drumul spre Momfa, **spectacol pe texte de Ioan Es. Pop și Ion Mureșan. Scenariul dramatic și regia: Mihai Măniuțiu. Scenografia: Cristian Rusu. Conducerea muzicală: Ioan Bocșa. Cu: Dorin Presecan, Ovidiu Crișan, Mariana Presecan, Irina Wintze, Ionuț Caras, Dan Chiorean, Elena Ivanca, Mihai Coman, Ovidiu Moț. Data premierei: 29 aprilie 2006.**

Gunoieri și infideli

Cu ocazia Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, am aflat despre existența la Brașov a unui teatru independent (alternativ) numit *Joint*. Nu știu cui îi aparține, în pofida faptului că pe mesele din clubul în care s-a jucat

spectacolul cu piesa **Gunoierul** de Mimi Cornel Brănescu se afla un text explicativ cu valoare de manifest ce detaliază raţiunile naşterii şi rosturile respectivei instituţii, numai că, în bună tradiţie românească, pronunciamentul în cauză, convingător în sine şi scris la persoana I, era dat anonim. Explicând feluritele semnificaţii pe care le are în limba engleză cuvântul *Joint*, autorul nesemnat demonstra, în esenţă, că teatrul omonim ambiţionează să se afle în perpetuă comunicare cu spectatorii pe care, firește, şi-i dorește numeroşi şi determinaţi ca la sfârşitul fiecărei reprezentaţii să aplaude „pe bune". Judecând după reacţia celor din Sibiu, dar şi după a mea, care, deşi critic, tot spectator se cheamă că sunt, se poate spune că autorul manifestului se poate declara mulţumit. *Gunoierul* e un spectacol bun (nu şi excepţional), suportă oarecari amendamente, iar publicul răsplăteşte strădaniile producătorilor lui cu consistente hohote de râs care, vă garantez, sunt de altă factură decât cele stârnite de serialul *La bloc*, asta deşi acţiunea se petrece tot în vecinătatea unei asemenea construcţii. Nu încape îndoială că un rol important într-o atare reuşită îl deţine textul bine scris al lui Mimi Cornel Brănescu, text mustind de savuroase răsturnări de situaţie. Gunoierul (expresiv jucat de Andrei Ralea) pare a fi un demn urmaş al lui Alfred Doolitle. Îşi caută mereu tovarăşi de vorbă şi e oricând gata să filosofeze. De fapt, îşi vânează viitoarele victime, recrutate dintre „vecinii săi de gunoi". Victime cu un aer de savant, dar şi de detectiv particular, le spune cu cine îi înşală nevestele. Un astfel de om e personajul, interpretat cam şters – fără valenţele de mimică cerute de rol – de Relu Siriţeanu. Nevasta îl traduce vârtos, omul devine mai gelos decât Othello, crede că cel ce se bucură de farmecele soţiei ar fi un anume Chirovici, fapt suspect de vehement negat de Gunoier. Dar, împreună cu acesta, pune la punct un plan de răzbunare. Totul până în momentul în care apare soţia gunoierului, un fel de Miţă Baston reciclată, femeie aprigă şi răzbunătoare (Mirela Niţă-Lupu). Ea îşi pedepseşte nu doar soţul, ci şi pe bietul posibil încornorat, punându-i să cânte şi să danseze pe melodia celebrei romanţe *A venit aseară mama*. Iar când micul şi ridicolul spectacol al celor doi s-a isprăvit, când te aştepţi mai puţin, apare şi enigmaticul Chirovici, Rică-fante de cartier, cu care apriga nevastă nu se sfieşte deloc să petreacă câteva ceasuri plăcute.

Lui Daniel Popa, cel care semnează regia spectacolului, i-a revenit misiunea de a pune în ecuaţie termenii nostimei povestiri şi să găsească soluţiile apte a satisface nevoia de râs a spectatorilor. Ceea ce s-a şi întâmplat.

Aflu că la Braşov, Teatrul *Joint* ar juca lunea, atunci când nu sunt programate spectacolele Teatrului „Sică Alexandrescu". *Gunoierul* e însă un bun spectacol de week-end. Şi, lucru important, deşi face vorbire despre reale ori inventate infidelităţi conjugale, spectacolul e construit cu simţ al măsurii şi fără trivialităţi. Semn că se poate râde şi fără a se face recurs la fiziologie şi escatologie. De văzut şi de luat aminte.

Teatrul *Joint* din Braşov – Gunoierul **de Mimi Cornel Brănescu. Regia: Daniel Popa. Cu: Andrei Ralea, Relu Siriţeanu, Mirela Niţă-Lupu, Gabriel Costea. Data reprezentaţiei: 3 iunie 2006.**

Crenguța MANEA

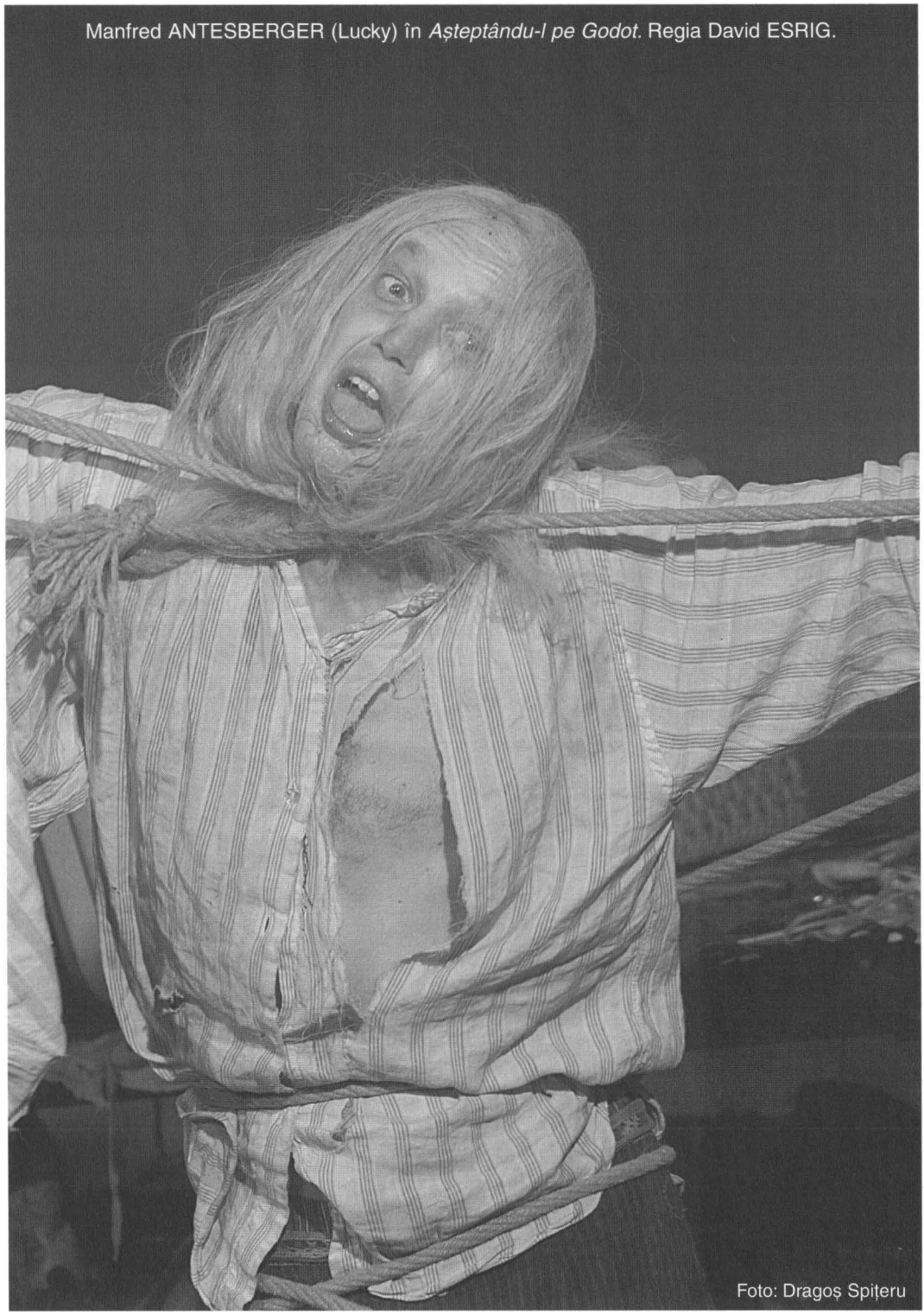
Spaimele și speranța așteptării

Mașinăria – montată pe un podium doar ușor înălțat în mijlocul bisericii părăsite dintre zidurile Cetății Cisnădioarei – se învârte și, printre punțile acoperite cu pantofi scâlciați, Vladimir și Estragon își dovedesc că există activându-și reciproc memoria; își cheamă la suprafață trecutul comun, galopează printre eșecurile trăite împreună și printre cele pe cont propriu, pun întrebări pe care le-au repetat la nesfârșit. Li se adaugă celălalt cuplu, Pozzo–Lucky, ritmul spectacolului se accelerează și, treptat, chipurile actorilor se esențializează până la mască, jocul lor combină elemente de teatru realist cu atitudini grotești iar mișcarea circulară a mecanismului scenografic impune sugestia celei cosmice. Surpriză, textul în românește este rostit alert și nuanțat de vocea timbrată gutural a lui David Esrig; rămâne gândul umbrit de regret că ne lipsea posibilitatea tehnică a înregistrării acestei traduceri simultane.

Meterezele Cisnădioarei – mâncate de sutele de ierni geroase, de tot atâtea veri și toamne cu ploi – sunt năpădite de explozia vegetației de mai; asprimea impersonală a trecerii timpului îmblânzită, estompată oarecum, de zvâcnetul vital. Nimic nu ar părea mai puțin potrivit ca spațiu pentru un spectacol după ***Așteptându-l pe Godot.*** Și totuși, David Esrig, regizorul acestei montări, vorbește despre textul lui Samuel Beckett ca despre „un mister modern", prin analogie cu misterele medievale. Spectacolul de la **Athanor Theater und Fachakademie** München und Burghausen – școală de teatru condusă de David Esrig în calitate de director încă de la înființare – devine expresie pură a teatrului tocmai în biserică, în acest spațiu de maximă încordare spirituală. Chiar fără amvon și fără obiectele liturgice, se păstrează tensiunea interogației adresată de om lui Dumnezeu, niciodată epuizată, mereu reânnoită. Există în construcția lui David Esrig *pattern*-ul cunoscutului „pariu" al lui Pascal legat de existența lui Dumnezeu prin care credinciosul speră la mântuire; dar credința se dobândește greu și e încercată de îndoială. La repetiția cu public pe care David Esrig, alături de actorii din distribuție (foștii săi studenți), a dat-o în dar unui public care avusese acces doar la „mitul" Esrig și a acelui *Godot* al său, de odinioară, interzis, regizorul atrăgea atenția asupra unei opere în care se pun cele mai teribile întrebări și este modalitatea prin care Beckett trasează cele mai adânci incertitudini.

Spectacolul lui David Esrig urmărește aceste linii de forță fără a avea pretenția de a răspunde chestiunilor esențiale formulate sau sugerate de textul beckettian; ca într-o cercetare arheologică sunt decupate straturi ale operei, semnificațiile se ordonează într-o structură coerentă, centrată pe o întrebare fundamentală: suferința legată de natura umană cât este de îndreptățită dintr-o perspectivă metafizică? Iar suferința până la jertfă, exemplară, modelatoare, a lui Iisus Cristos, aduce mântuirea? În montarea de la Athanor Theater, Lucky devine icoana acestei suferințe; performanța actorului Manfred Antesberger trece barierele de limbă, este una care se reține nu doar în seara reprezentației, monologul din actul întâi atingând note apocaliptice. Prin personajul Lucky, Esrig propune o interpretare mitic-biblică, dar ea nu devine restrictivă.

Dintr-un alt punct de vedere, regizorul accentuează paradoxul evident, expres, al textului; piesa începe cu replica lui Estragon: „Nimic de făcut!" și se



Manfred ANTESBERGER (Lucky) în *Așteptându-l pe Godot*. Regia David ESRIG.

Foto: Dragoș Spițeru

încheie cu convingerea fermă că Godot trebuie aşteptat şi a doua zi, iar la venirea lui „O să fim salvaţi" crede Vladimir. Între aceşti doi termeni ai paradoxului încape destinul omenirii întregi, iar aşteptarea permanentă, chinuitoare, a salvării nu poate fi abandonată; e singura ratare care nu trebuie să se producă. Dificilă, aşteptarea trebuie reluată în ciclitatea ei cosmică. Minunea nu se înfăptuieşte atunci când omul o vrea instantaneu şi îi reclamă evidenţa, pe loc.

Coincidenţă a contrariilor, ca în spectacolul ***Godot*** al lui Silviu Purcărete de la **Teatrul Naţional Radu Stanca**, minunea se instalează în real, breşă în contingent; fiecare act al spectacolului amintit se termină prin invadarea scenei de către o suprarealitate onirică, luminoasă. E un *Godot* acanonic, în care didascaliile sunt uneori lăsate în paranteza textului scris care şi el este preluat scenic cu o dramaturgie pentru uzul teatrului din Sibiu. Toate jocurile probate de *Didi* şi *Gogo* – Virgil Flonda şi Constantin Chiriac impresionant sincronizaţi în duetul încredinţat – par a fi încercările ludicului recuperator de memorie, memoria Paradisului pierdut. Această idee a recâştigării Edenului prin exersarea ludicului este exploatată scenografic prin anunţarea explicită a elementelor teatralităţii: prezenţa schelelor metalice care presupune o reformulare continuă a spaţiului, sufleorul instalat comod la vedere, cele două mici cortine, copacul suspendat cu frunza realizată de Helmut Stürmer care apare în actul doi (frunza!), reprezentaţia oferită de Pozzo lui Didi şi Gogo – nuanţat şi cu haz Cristian Stanca, într-un Pozzo extrem de vulnerabil la aprecierile şi la impresia pe care histrionismul său o lasă asupra publicului format din cei doi.

În codul de semne teatrale pe care-l impune montarea lui Purcărete, apariţia Copilului într-un impecabil costum de funcţionar, cu servietă (imagine care trimite cumva la Magritte), face loc unui gând apăsător: înserierea destinelor umane cum ar putea fi ocolită.

Constantin CHIRIAC şi Virgil FLONDA în *Aşteptându-l pe Godot.* Regia Silviu PURCĂRETE.

Chiar acanonic, spectacolul lui Purcărete cred că este profund beckettian, pentru că el caută o acomodare cu hotarul imprecis al transcendenței revelată, tentație și speranță de neocolit.

Nevoia de a reitera întrebările face ca limita dată ontologic omului să fie mereu sfidată; în contemporaneitatea pe care o traversăm, ca o consecință a rătăcirii sensului existențial și a acceptării acestei situații periculoase, suflul tragic se dizolvă în grotesc. Doar ludicul, jocul neliniștitor de-a teatrul, îl mai poate salva; pare a fi mesajul celor două montări după *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett văzute la ediția din acest an a Festivalului Internațional de Teatru Sibiu.

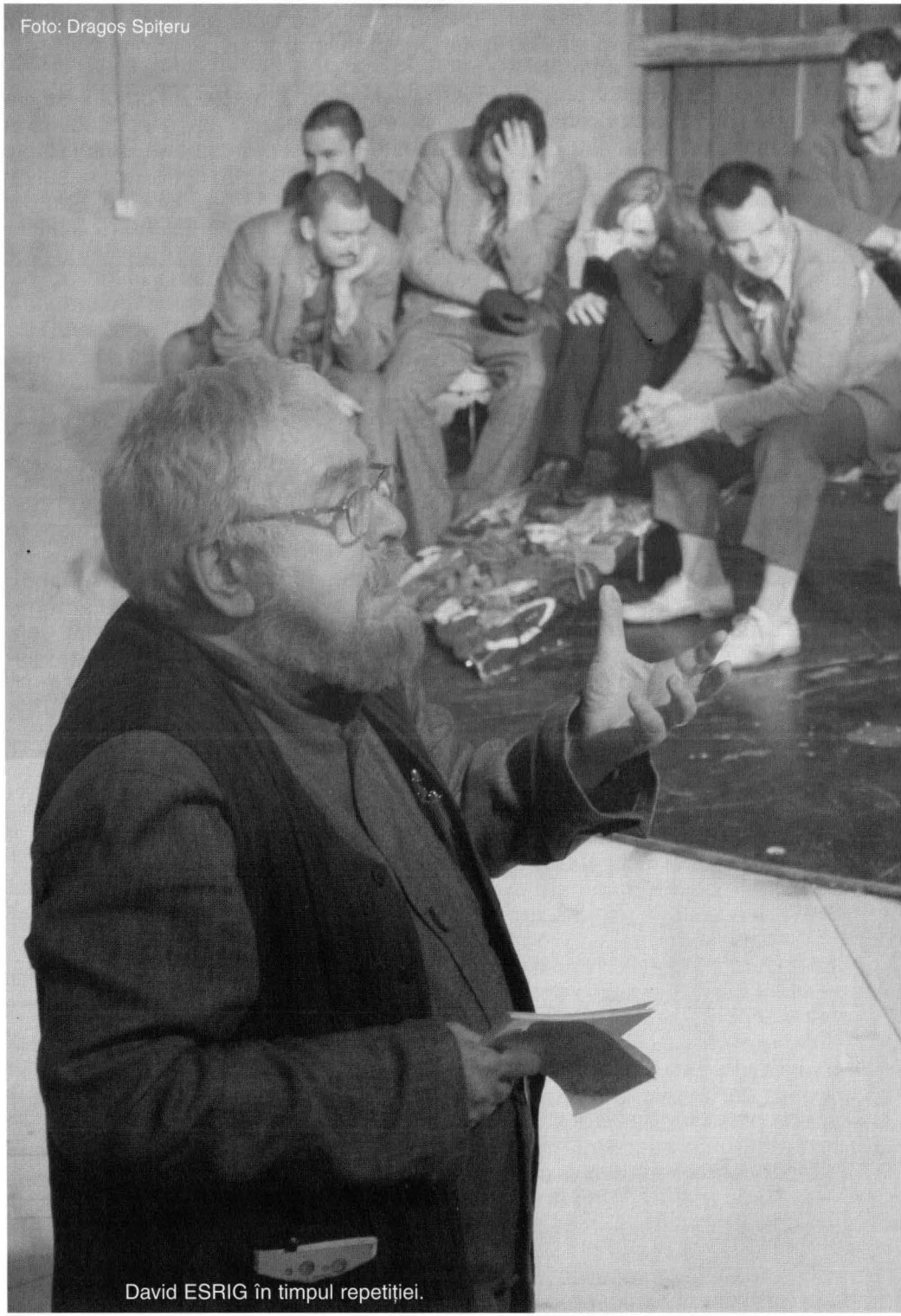
Andreea DUMITRU

GODOT regăsit. O repetiție cu David Esrig

În biserica veche de pe dealul cetății Cisnădioara, într-o seară friguroasă, până târziu spre miezul nopții, am văzut pentru prima dată un spectacol în regia lui David Esrig. ***Așteptându-l pe Godot*** e o producție recentă (a avut premiera în mai 2006), în care cele patru roluri importante ale piesei lui Beckett sunt interpretate de absolvenți (unii chiar din prima promoție) ai Academiei Athanor. Peter Papakostidis *(Estragon)* și Mirkus Hahn *(Vladimir)* au angajamente profesionale stabile în teatrele germane, iar Daniel Christensen *(Pozzo)* are deja statut de vedetă. Asta nu i-a împiedicat, totuși, să se retragă pentru a putea studia, timp de un an, împreună cu David Esrig, partiturile pe care și le doreau foarte mult, din moment ce propunerea de a juca *Godot* le aparține.

Dar nu despre reprezentația unică din cadrul Festivalului de la Sibiu voi vorbi aici, ci despre repetiția deschisă publicului care a precedat-o doar cu o zi. Un admirabil gest făcut pentru cele câteva zeci de spectatori pe care îi putea primi incinta bisericii, având în vedere că actorii urmau să susțină peste trei ore de spectacol și că aceiași actori abia terminaseră de transportat și asamblat decorul (destul de complicat și neobișnuit pentru un astfel de spațiu) care prevedea un sistem de punți imbricate, montate pe o scenă turnantă!

În urmă cu aproape zece ani, am mai avut șansa să asist la un incredibil atelier de actorie condus de David Esrig, pe tema *Commediei dell'Arte.* Era firesc să aștept cu sufletul la gură și această repetiție. Mi-am dat seama curând că celebra metodă de lucru patentată de regizor, construcția propriu-zisă a fiecărei secvențe, aveau să fie puse în umbră, de astă dată, de reflecția asupra unui text cu încărcătură simbolică în cariera sa. Într-un fel, așteptarea lui *Godot* a însoțit o bună parte din existența lui David Esrig, aproape confundându-se cu intervalul exilului său. Sper să nu greșesc, dar după oprirea abuzivă a spectacolului, regizorul nu a mai reluat pe alte scene piesa lui Beckett (la fel s-a întâmplat cu *Furtuna* de Shakespeare, celălalt text a cărui montare i-a fost interzisă de către regimul comunist). A continuat să mediteze însă asupra a ceea ce el numește „*opera princeps* a teatrului modern", un summum de „teme și forme care corespund spiritului nostru neliniștit, agresat, terorizat". Întrebat prin ce anume se deosebește versiunea actuală de cea pe care intenționa s-o pună în scenă încă de acum patruzeci de ani, David Esrig a mărturisit: „Chiar și interzicerea lui *Godot* mi-a îmbogățit concepția despre piesă, pe care am înțeles-o întotdeauna dintr-o perspectivă existențială".



David ESRIG în timpul repetiției.

Regizorul ne-a mai dezvăluit că în destinul acestui spectacol a cântărit enorm și șansa de a-l fi cunoscut personal pe Samuel Beckett. În 1967, se afla în Berlin, la Schiller Theater, acolo unde dramaturgul își regiza singur *Ultima bandă*. Cum abia primise din țară vestea că i s-ar putea aproba să monteze *Godot*, tânărul Esrig a încercat să obțină permisiunea de a asista la repetițiile autorului său preferat. Nu s-a putut, în schimb, Beckett l-a invitat la o bere, unde au discutat preț de câteva ore despre dictatura din România și despre *Godot*. David Esrig și-l amintește ca pe un om deschis, curios, modest și plin de umor: „marele autor al tristeții a râs cum n-am mai văzut pe nimeni să râdă".

Se știe astăzi că repetițiile la *Așteptându-l pe Godot* au fost reluate, dar în absența și fără permisiunea regizorului, spectacolul fiind prezentat în 1980, la Sala Atelier a Teatrul Național din Bucuresti, cu legendarul cuplu de actori Gheorghe Dinică și Marin Moraru, distribuiți de Esrig. Martorii premierei susțin însă că ceva se modificase iremediabil în alchimia spectacolului. O versiune acceptabilă din punctul de vedere al cenzurii nu avea cum să nu afecteze, probabil, structura profundă a acestei piese, „spiritul ei incompatibil cu ideea de dictatură".

Deși n-am putut scăpa nici noi de senzația unei pierderi ireversibile, orele petrecute la Cisnădioara în compania lui David Esrig și a actorilor săi ne-au relevat, replică după replică, una dintre cele mai profunde și intense lecturi care pot fi imaginate în legătură cu *Godot*. O viziune teologală, aș putea spune, argumentată solid și ilustrată generos cu secvențe din spectacolul care avea să ne fie restituit integral abia în seara următoare, când aveam să ascultăm textul la căști și nu doar în traducerea regizorului, ci și în lectura sa implicată, ludică, antologică.

Pentru David Esrig, *Godot* este, fără drept de apel, „o piesă sacrală", care analizează relația omului cu speranța fundamentală a mântuirii, și din această perspectivă – mizanscena sa ne-o spune, de altfel, cât se poate limpede – Lucky (admirabil interpretat, până la uitarea de sine, de Manfred Antesberger) trebuie considerat personajul-pivot. Dar aici nu se concentrează doar „nostalgia după un Dumnezeu real, după un obiect real al credinței", ci, în același timp, și „ferocitatea" lui Beckett (înrudită cu cea kafkiană) în a exprima cele mai incomode adevăruri despre ființa umană, neîncrederea lui totală în iluziile pe care le întreține aceasta. Relația celor doi „cloșari" e analizată și ea prin prisma balansului neîntrerupt între etajul superior și cel sordid al naturii umane. „La Beckett, susține David Esrig, lucrurile mici și cele fundamentale sunt în legătură continuă. Între o problemă de urinare și una de mântuire, distanța este doar de câteva replici", ceea ce face din Godot o veritabilă „tragedie caraghioasă". În Estragon și Vladimir, Beckett descrie tabloul plin de cruzime al omenescului ajuns o ruină, dezbrăcat de orice alte atribute. Regizorul observă că relația celor doi e concepută ca „o mișcare pulsatilă de apropiere–îndepărtare". *Nimic de făcut* – pierderea speranței, care ne concentrează fără milă împotriva nouă înșine și a celorlalți, alternează, astfel, cu preocuparea de a obține certitudini: *„Mântuirea e un act divin, dar mai ales e un act râvnit de om".*

Nu știu dacă e cu putință să recuperez aici ori să rezum, cu precizia necesară, toate formulările memorabile, legendara abilitate a profesorului Esrig de a face perceptibile articulațiile celor mai dificile partituri, așa cum este și această piesă cult a modernității. Lecția de regie de la Cisnădioara s-a terminat înainte de vreme, sub presiunea unui alt spectacol *Godot* care stătea să înceapă, de astă dată în regia lui Silviu Purcărete, pe scena Teatrului Național „Radu Stanca". „Anul Beckett" ne încolțea din toate părțile, dar cel puțin ne lăsase răgazul de a-l întrezări pe Godot acolo unde n-am fi crezut niciodată că ne-ar putea fi dat să-l așteptăm: în incinta unei biserici de la 1200.

Ion PARHON

Lumea ca un balamuc

În seara când ***Henrik Hamlet Hospital*** (regia Piotr Borowski, Studium Teatralne, Polonia) a fost programat în Festivalul sibian, publicul, un public mai ales tânăr, a luat cu asalt vechea biserică gotică de la Cisnădioara, spre a vedea un spectacol ce se anunța electrizant încă de la repetiția unde puține priviri indiscrete au putut pătrunde, realizatorii punând stavilă oricărei încercări de a obține imagini cu camera tradițională de filmat sau cu aparatele minuscule de fotografiat. Faptul că am reușit să văd această reprezentație mi s-a întipărit în memorie ca un privilegiu și ca o autentică bucurie din zona performanțelor Festivalului, răsplătind cele 30 de minute de „alpinism" pe scările rar luminate, sub rafalele unei ploi reci, mai degrabă întâlnită în lunile de toamnă.

În decorul aspru al pietrei, ne întâmpină o ambianță potrivită în egală măsură pentru o „abație", fapt sugerat de veșmintele unor personaje feminine, dar mai degrabă pentru un „spital psihiatric", așa cum ne-o indică halatele albe și dialogul dintre cei care conduc firele unui straniu „teatru în teatru". În centrul acestei povești, un tânăr acuzat de uciderea tatălui său vitreg. Un personaj stresat și stresant, abulic și fascinant, bântuit când de coșmarurile în miezul cărora își imaginează că este celebrul balerin Nijinski, când de elanurile, de ispitele erotice ori de spaimele provocate de reacțiile celor din „spital". Printre aceștia, tineri și tinere, în fapt pacienți și subalterni ai medicului-șef, viermuiesc în jurul protagonistului, întrupând o insolită „terapie" menită a-i întreține lui Henryk iluzia născută dintr-o falsă memorie afectivă. Uluitoarea pasiune și virtuozitatea cu care eroul își trăiește „rolul" principal din acest joc de-a viața și de-a teatrul, printr-o demonstrație seducătoare de mișcare expresivă și dans cu explozii temperamentale bine nuanțate prin cuvânt, mimică și gest, îi „contaminează" pe cei din jur, încât îngemănarea dintre luciditate și delir cuprinde toate personajele. În acest context, are loc un neașteptat „experiment", în cadrul căruia povestea vieții lui Henryk este „redevelopată" într-o surprinzătoare consonanță cu drama prințului Hamlet. Totul se relevă ca o halucinantă și totodată convingătoare interferență între nebunia acestui univers uman și nebunia lumii noastre din începutul mileniului trei.

Prima impresie a fost aceea a unui spectacol deloc nimerit din întâmplare în decorul baroc de la Cisnădioara, ci perfect integrat ambianței medievale, din care se naște un mesaj cutremurător, depășind barierele timpului și ale spațiului, cu deschidere manifestă către ipostazele alienării și către interogațiile omului contemporan. Dincolo de această iscusită aducere a discursului artistic la un spațiu „necosmetizat", spectacolul impresionează printr-un dinamism îndrăcit, cu diabolice schimbări de ritm și muzicalitate, cu o cursivitate rar contrazisă de câte un racord mai anevoios între scene și cu o forță energizantă ce se transmite în chip memorabil. Dacă interpretul principal, Dawid Zakowski, și-a apropiat, pe bună dreptate, admirația spectatorilor, manifestată zgomotos, în final, minute în șir, pentru calitățile sale excepționale de actor și dansator, cu aceeași generoasă căldură au fost exprimate și

aprecierile la adresa tuturor membrilor trupei, din care, am aflat cu surprindere, câteva tinere erau studente în ultimul an la... teatrologie. Cu greu mi-aș putea închipui ca printre mai tinerele mele colege de breaslă să se afle persoane capabile de un asemenea travaliu actoricesc, în care efortul fizic stupefiant și mijloacele de expresie teatrală bine stăpânite să conducă împreună la o asemenea performanță !

Din păcate, și deloc surprinzător pentru festival, în acea seară „concurența" a lovit chiar două trupe din aceeași țară, Polonia, două spectacole remarcabile, căci paralel cu reprezentația pe care am „prins-o" noi, în Sibiu, la parcarea din fața Sălii de sport „Transilvania", avea loc spectacolul cu *Purceluşii*, cel care pe alocuri îți evoca universul din *Ferma animalelor*, cartea lui Orwell. Nu regret, însă, că pașii m-au purtat la înălțimea Cisnădioarei și a spectacolului despre „balamucul" timpului nostru.

Cinci filme într-un act de cultură

Dacă prin cele peste 350 de manifestări cultural-artistice, reprezentând 71 de țări, găzduite în 43 de locații, medii tradiționale ori spații de joc neconvenționale (străzi, piețe, parcuri, săli de sport, situri istorice, catedrale, cluburi, cafenele etc.), la cea de-a 13 ediție, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a înregistrat un veritabil record, se poate spune că, de această dată, și S.R. de Televiziune, ca asociat al principalului producător, Fundația „Democrație prin cultură", și-a apropiat atributul unei performanțe fără precedent, prin Agenda zilnică a festivalului, transmisă de TVR Cultural, și realizarea unui număr de cinci documentare artistice consacrate întregului eveniment, unor secțiuni distincte ori semnificațiilor generoase oferite de cele mai importante activități cuprinse în acest uriaș maraton al artelor. Primul dintre ele, difuzat pe TVR 1, dedicat Festivalului în ansamblu, a scos în evidență varietatea impresionantă a manifestărilor, interferența spectacolului artistic de diferite genuri cu activitățile teoretice (expoziții, conferințe de presă, ateliere, colocvii și prelegeri susținute de eminente personalități culturale din țară și din străinătate) capabile adeseori să-și apropie meritele unui veritabil act de cultură, relația dintre configurațiile urbanistice ale burgului medieval, aflat în plin șantier de restaurare, și disponibilitățile nelimitate pentru valorificarea lor dintr-o perspectivă estetică modernă (cum a și remarcat excelentul scenograf Jean-Guy Lecat), particularitățile unor producții-eveniment și opiniile realizatorilor sau ale participanților cu privire la contribuția acestora la dialogul multicultural și la evoluția artei teatrale etc.

Trei documentare artistice se referă în mod distinct la **„Sezonul rusesc"** (o premieră în festival), realizat în strâns parteneriat cu „Golden Mask", cel mai mare festival din Federația rusă, cuprinzând două spectacole de teatru, patru spectacole-lectură, lansări de cărți (*Zece ani de teatru rus contemporan*) și conferințe, la manifestările găzduite în secțiunea **„Spectacole în cetăți și situri istorice"** și, în fine, la **„Spectacolele de stradă"**, secțiune mai bogată în acest an, ce va ocupa un loc de prim-plan în 2007, având în vedere faptul

că acum România deține președinția Rețelei europene a festivalurilor artistice de stradă.

Cel de-al cincilea documentar artistic explorează dimensiunile profesionale, spectaculare și culturale ale unui eveniment unic în festival și rar întâlnit în manifestări de anvergură, de acest fel: prezența pe afiș a celor trei spectacole cu ***În așteptarea lui Godot***, realizate de Tompa Gábor (cu Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe), Silviu Purcărete (cu Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu) și David Esrig (cu tinerii de la Athanor Akademie Burghausen). Secvențele și comentariile ce le însoțesc, îmbogățite cu opinii ale realizatorilor și ale participanților la „Colocviul Beckett", moderat de criticul Marina Constantinescu, sunt completate de imagini de la o cuprinzătoare și emoționantă Expoziție consacrată, de asemenea, ilustrului dramaturg Samuel Beckett, în anul sărbătoririi unui secol de la nașterea sa, manifestare organizată cu concursul Ambasadei Irlandei la București.

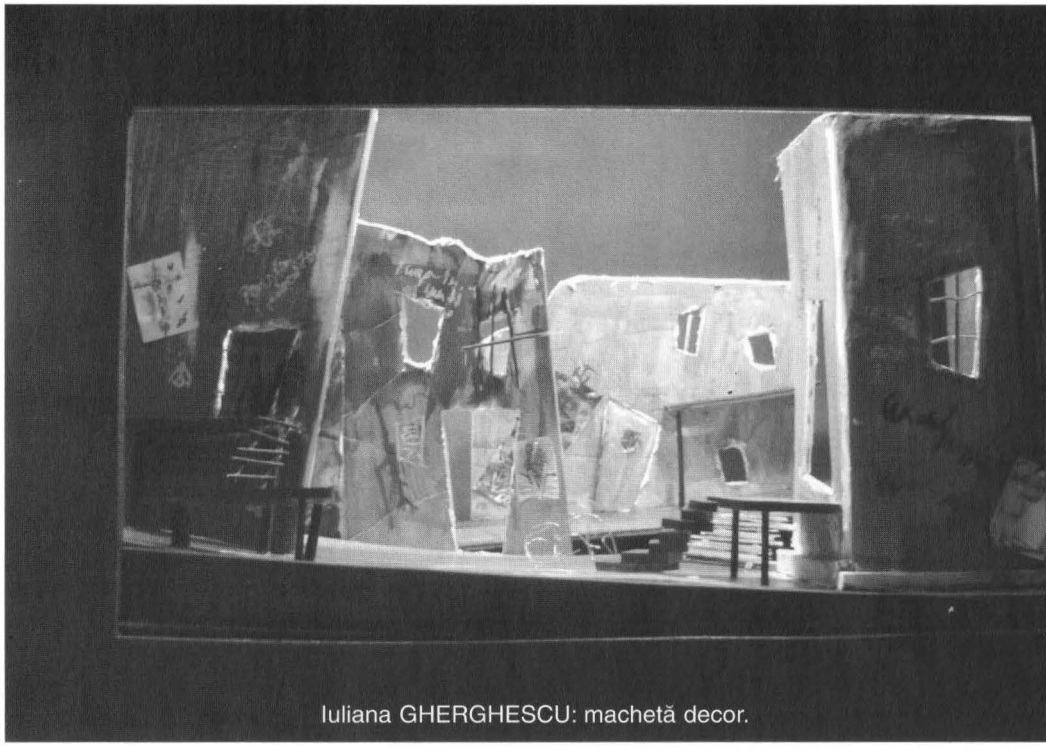
Toate cele cinci documentare artistice realizate de Redacția „Film, seriale și teatru" a Televiziunii Române reprezintă nu numai mărturia peste timp a „ultimului pas" făcut de Festivalul sibian spre anul în care Sibiul va deveni Capitală culturală europeană, dar și un fapt de creație cu apreciabile valențe culturale, privind arta spectacolului și includerea teatrului, a vieții artistice românești în amplul dialog multicultural, circumscris integrării noastre europene.

Adriana RAICU

Tineri scenografi

La ediția din 2006, Festivalul de Teatru de la Sibiu a găzduit o expoziție a tinerilor **Alexandra Oancea**, **Alina Mavru**, **Cătălina Gheorghiu**, **Iuliana Gherghescu**, **Iulia Necula**, **Rodica Enescu**, **Zsussan Bagolly**, studenți în anul III la Facultatea de Scenografie din cadrul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale" din București, la clasa îndrumată de lector univ.dr. Adriana Raicu Petre. Ei și-au dorit să realizeze o expoziție luminoasă, prin care să demonstreze nu doar aprofundarea studiului limbajului scenografic, ci și inventivitate, originalitate, motivație. Temele alese: ***Commedia dell'Arte*** și ***Brecht***, diferite și nu foarte simplu de abordat fără o strictă documentare. Au fost expuse schițe de atmosferă, schițe de costum și de structurare a personajelor, afișe de spectacol, machete, instalații și planuri tehnice, în care amprenta viitorului scenograf se cerea deslușită cu răbdare, căci era mai timid sau mai curajos etalată. Spre șansa lor, studenții au putut participa în aceeași perioadă și la Atelierul susținut de marele arhitect-scenograf Jean-Guy Lecat, colaboratorul constant al lui Peter Brook timp de câteva decenii. Personaj avid de dialog, acesta i-a provocat să descopere împreună nu doar modalități de adaptare a unui spațiu la procesul teatral de astăzi, ci și rezistența la schimbare a Sibiului vechi, aflat în plin program de restaurare și recondiționare, pe cale să devină o uriașă scenă, un pol magnetic al reprezentărilor noastre comune.

Alexandra OANCEA: *Dincolo de mască*. Instalație.



Iuliana GHERGHESCU: machetă decor.

Rodica ENESCU: *Opera de trei parale* de Brecht (schiță de atmosferă).

Andreea DUMITRU

Jean-Guy Lecat, o carieră „en marche"

O prezență discretă, în sensul mediatizării, a fost, la această ediție a Festivalului de la Sibiu, arhitectul-scenograf **Jean-Guy Lecat**, colaboratorul lui Peter Brook vreme de 25 de ani. Dacă mă gândesc la vâlva din jurul sosirii la București, în urmă cu vreo două stagiuni, a scriitorului Jean-Claude Carriere, celălalt mare companion al aventurii numite Centrul Internațional de Creații Teatrale (CICT), această discreție este de-a dreptul frustrantă. N-am petrecut decât două ore în compania lui Jean-Guy Lecat (aproape totul în programul matinal al Festivalului părea făcut să concureze atelierele sale), l-am ascultat apoi la conferința de presă, povestindu-și, pe tonul cel mai firesc din lume, experiența de treizeci de ani, și mi-am dat seama că este în natura personajelor care au gravitat în jurul lui Brook să emane un sentiment de siguranță profesională, curiozitate reală față de oameni și lucruri noi și, mai ales, o nevoie vitală de a-și disemina acel *certain savoir* acumulat în timp, care le permite, în fond, să-și verifice certitudinile. Cu toate acestea, nici o particulă de aroganță nu pare să altereze echilibrul lor interior. Asemenea lui Jean-Claude Carrière, povestitorul *par excellence*, Jean-Guy Lecat, maestrul dublei specializări și călătorul *par excellence*, a știut să-și facă o profesiune din rolul de acompaniator al lui Peter

Jean-Guy LECAT în timpul Atelierului de scenografie.

Brook, pe care îl îndeplinește, într-un fel, chiar și acum – după ce drumurile lor s-au despărțit – cu plăcere, cu modestie netrucată și garantată persuasiune.

Profil sinoptic. Jean-Guy Lecat a început ca asistent de scenografie la Teatrul Vieux Colombier și la Festivalul de la Avignon. În același timp, lucrează și ca arhitect, făcându-și ucenicia lângă Claude Perset („un soi de Peter Brook al arhitecturii", cum îl numește el). De-a lungul carierei, a fost director tehnic, *lighting designer,* scenograf pentru Jean Vilar, Jorge Lavelli, Living Theatre, La MaMa Theatre, Jean-Marie Serreau, Luca Ronconi, Jean-Louis Barrault, Dario Fo, Roger Blin, Copi și... Beckett!

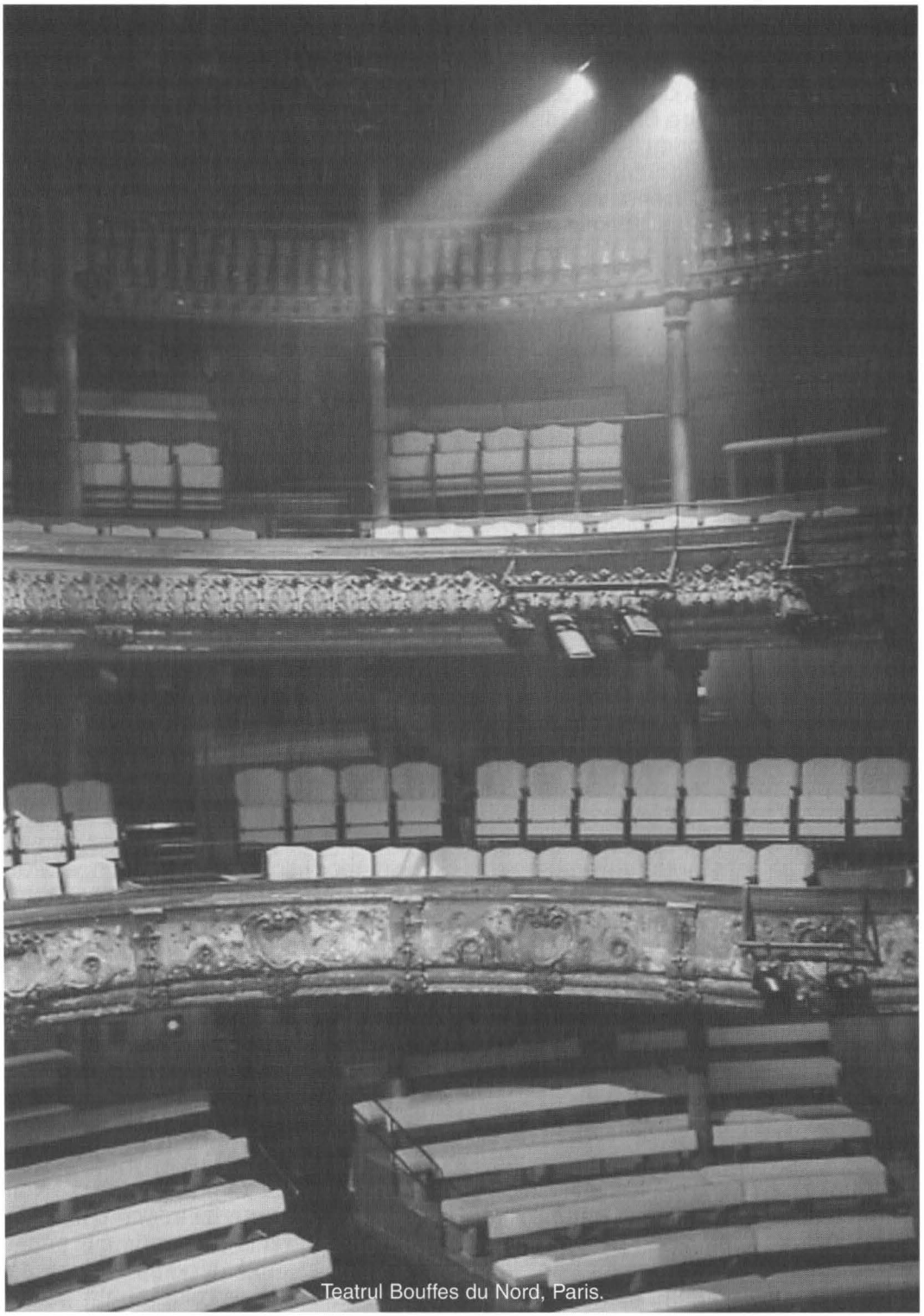
Dintre cele mai importante proiecte ale sale sunt de menționat „Théâtre de la Gare d'Orsay", „The Tramway" din Glasgow (unde a fost reprezentată, de pildă, *Mahâbhârata* lui Brook), „Mercat de les Flors" din Barcelona (spațiu inaugurat prin *Tragedia lui Carmen*, în regia lui Brook), „Théâtre National" din Strasbourg.

A scris, împreună cu Andrew Todd, o carte de referință, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments* (Faber and Faber, 2003). Călătorește, susține ateliere cu regularitate, lucrează enom, ca proiectant și consultant. Numai în 2006, a realizat construcția unui nou teatru la Lisabona (Teatro Azul de Almada), a altuia la Londra (The New Young Vic), a transformat în spațiu multifuncțional (teatru, muzică, dans) madrilenul „Naves del Antiguo Matadero" și un vechi depou de locomotive, în capitala Marii Britanii. În același timp, a semnat sau pregătește proiectele de scenografie și light-design pentru numeroase spectacole de operă ori teatru (cu piese de Strindberg, Thomas Bernhard, Shakespeare, Brecht) la Madrid, Lisabona, Dublin, Montréal, Glasgow și în... India.

Brook. „Cine s-a apropiat de celălalt?", a fost întrebat Jean-Guy Lecat, la conferința de presă. O interogație făcută să surprindă nu doar faptul anecdotic, ci și măsura unei predestinări umane și profesionale. „Traiectoria mea anterioară, care era de aproape zece ani în teatru, m-a condus perfect spre nivelul la care se afla Brook în acel moment. Lucrasem deja cu Living Theatre, Barrault, Beckett, cu mari oameni de teatru care aveau cu toții aceeași obsesie, de a transmite prin intermediul actorilor cât mai mult cu putință, dar în modul cel mai simplu, fără prea mult decor." Vorbim, firește, de anul 1974, când Peter Brook și Micheline Rozan, fondatorii CICT, descoperă, după trei ani de călătorii și experiențe, în spatele vechii Gări de Nord din Paris, ruina unui teatru de *varietés,* înființat la 1876, într-o fostă cazarmă. Les Bouffes du Nord este inaugurat, cum se știe, pe 15 octombrie, cu *Timon din Atena*. *„Brook m-a angajat pentru șase luni, dar am rămas pentru douăzeci și cinci de ani. Asta înseamnă că aveam suficiente lucruri să ne spunem",* își amintește Lecat.

Povestea revitalizării acestui spațiu poate fi considerată exemplară pentru principiile care călăuzesc activitatea lui Brook, principii la care arhitectul proaspăt cooptat în echipă aderă complet. Regizorul este convins că „mai întâi, trebuie să existe o activitate care caută un teatru și nu un teatru care să caute o activitate" (apud George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editurile Unitext și Polirom, 2005, traducere Delia Voicu). Însărcinat, mai târziu, să caute și să transforme spații de joc neobișnuite pentru spectacolele pe care Compania le susține în turneele sale pe patru continente, Lecat reformulează el însuși această idee: „Nu poți aduce un sistem într-un loc, trebuie să-i descoperi sistemul propriu. Cu Peter Brook, adaptam locul la spectacol și nu invers".

Un spațiu ideal. Citindu-l pe George Banu, martor direct al acestei aventuri, înțelegem prin ce anume Bouffes du Nord întruchipează *topos*-ul teatral ideal:



Teatrul Bouffes du Nord, Paris.

raportat la harta oraşului, el este marginal, dar îşi inventează propriul centru de gravitaţie; e un *spaţiu gol*, prielnic concentrării, care exaltă prezenţa corpului omenesc prin simplu fapt de a „conjuga exteriorul şi interiorul fără ajutorul decorurilor". Bouffes du Nord este un model de „arhitectură-scenografie". El are exact calităţile pe care Brook le descoperă şi le apreciază la noul său colaborator: şansa unei duble condiţii. Acesta are sarcina de a pune în valoare ambiguitatea, impuritatea acestui loc care „are o memorie fără să-i fie captiv", care vorbeşte despre durată, dar renaşte graţie unui eveniment întemeietor. „Brook evită capcanele reconstituirii şi ale muzeului. Preferă să mizeze pe eterogenitatea timpului, pe întâlnirea unei tente pompeiene cu albul lemnului proaspăt tăiat: vechiul şi noul coexistă". „Un teatru foarte nou poate fi dinamic, şi totuşi rămâne rece şi fără viaţă... La Bouffes du Nord, frapează noblețea proporţiilor, dar în acelaşi timp, această calitate este contrazisă de aparenţa aspră a locului, iar aceste două aspecte formează un tot", confirmă autorul *Punctelor de suspensie*.

Pentru a reconfigura vechiul teatru *à l'italienne*, Brook se inspiră, aşa cum notează şi George Banu, din principiile teatrului elisabetan: „împinge spaţiul de joc înspre public", „dezvoltă la maximum linia de contact", „urmând desenul unei circumferinţe, traseul acestui cerc care, de la obârşiile teatrului, provoacă participarea." Spectacolele Centrului „privilegiază semicircularitatea care permite crearea une lungi linii de contact public/ actori". De aici şi importanţa fundalului care „îi permite corpului să se deseneze, să capete contur; el funcţionează ca suport plastic, ca ecran", dar, mai ales, „contribuie la concentrarea spaţiului care, subliniază Brook, nu trebuie niciodată să pară centrifug. Existenţa acestei frontiere care este fundalul îi permite spaţiului să se organizeze, să fie centripet. Actorul ocupă centrul, iar peretele din spate îl protejează."

Confortul contează mai puţin la Bouffes du Nord, dar vizibilitatea şi acustica trebuie să fie perfecte, iar din acest punct de vedere, cercetările, experimentele, contribuţiile lui Lecat sunt esenţiale. George Banu remarcă: „la Brook, sunetul predomină asupra imaginii. Sunetul circulă, sunetul uneşte, sunetul dezvăluie calitatea profundă a unui spectacol, umanitatea acestuia... teatrul lui nu are sens decât prin efectul de rezonanţă".

Lecat *par lui-même*. Dacă, în urmă cu cinci ani, ruptura a intervenit, totuşi, între cei doi artişti, faptul s-a petrecut într-un mod aproape organic, natural. „Douăzeci şi cinci de ani înseamnă foarte mult. Ne cunoşteam atât de bine, încât atunci când, în ultimul an, i-am zis: Peter, dar noi nu am mai vorbit aproape deloc, el mi-a răspuns: nici nu am mai avut nevoie, între noi doi nu există virgulă. Mi-am dat seama că eram pe cale să închidem cercul, că ne împărtăşiserăm tot ce aveam de împărtăşit." Pe de altă parte, admite Lecat, cu orgoliul propriu celui conştient de valoarea sa: „atunci când lucrezi alături de un om precum Peter Brook, eşti minuscul, aproape că nu exişti. Brook ocupă tot spaţiul. Nu e rău, totuşi, să exişti şi pentru tine însuţi din când în când, să-ţi dezvolţi propria muncă, iar mie îmi place foarte mult astăzi să reiau tot ceea ce am descoperit împreună şi să încerc să împărtăşesc aceste lucruri tinerilor regizori, scenografi..." Lecat nu ascunde, însă, că are încă nostalgia unui parteneriat de durată, a apartenenţei la un grup motivat de căutări şi idealuri comune: „Ar trebui regăsit acest sens al companiei, al unei aventuri umane şi artistice, în care fiecare îşi aduce partea în întreg. Astăzi se lucrează prea repede, nu avem mult timp la dispoziţie... E păcat că au dispărut, de pildă, muzicienii de pe scenă, la fel şi decoratorii care să însoţească o companie. Acum se fac spectacole, dar după premieră toată lumea

dispare, iar regizorul rămâne singur, or, el nu e întodeauna competent să răspundă tuturor chestiunilor pe care le implică destinul spectacolului..."

Partager/ a împărtăși pare, într-adevăr, verbul preferat al lui Jean-Guy Lecat, iar conținutul său s-ar putea traduce prin: „a transmite o anumită cunoaștere, pentru ca lucrurile să poată evolua, dar întotdeauna în sensul celei mai mari simplități". Idealul acestei „simplități" prin care arta răspunde „vieții complicate" revine obsesiv: „teatrul ne ajută să explorăm chestiunile fundamentale ale vieții, dar și să vedem mai limpede". El se reflectă, însă, și la nivelul soluțiilor pur pragmatice pe care arhitectul spațiului teatral trebuie să le rezolve: „când se apelează la multă tehnologie, când se adaugă lucruri complicate, înseamnă că nu sunt prea multe lucruri de comunicat prin intermediul actorilor. Foarte adesea tehnica este prezentă pentru a masca precaritatea lucrului sau absența ideilor". Simplitatea este, în același timp, și răspunsul pe care teatrul îl dă artelor concurente, cinema-ului care „a acaparat imaginea și care își face foarte bine treaba în acest sens." Teatrului îi rămâne atunci să exprime carnalitatea cuvintelor, poezia, „această dimensiune spațială care există în spatele cuvintelor".

Cu aceeași insistență, Lecat nu uită să precizeze că „orice simplitate este foarte sofisticată". Ea presupune o reducție graduală a mijloacelor, o esențializare a discursului, care nu exlude, ci, dimpotrivă, privilegiază rolul imaginației, al unui public-partener activ, implicat: „O mare parte a muncii scenografului constă în a da începutul unei fraze vizuale, lăsând publicul să construiască restul spațiului".

E suficient să cauți pe *google.com* numele lui Jean-Guy Lecat, ca să descoperi pretutindeni în lume voci recunoscătoare șansei de a fi participat la atelierele sale. În general, este vorba despre aceleași teme analizate și la FITS 2006: *Adaptarea unui spațiu la procesul teatral de astăzi* și *Spațiul teatral în opera lui Peter Brook*. Ideea inițială a *work-shop*-ului susținut la Sibiu era să aducă laolaltă arhitecți, scenografi și regizori care să lucreze împreună pentru a găsi soluții la câteva întrebări fundamentale legate de comunicarea teatrală. Un spațiu gol urma să fie transformat, începând de la concepția lui pe hârtie până la construcția și animarea lui reală prin intermediul unui spectacol scris și interpretat de participanți. *Din păcate*, cel nevoit să se adapteze mai mult decât s-ar fi așteptat a fost chiar Jean-Guy Lecat, pus în fața unui public extrem de restrâns și eterogen. *Din fericire*, interesul acestuia nu părea de complezență, alături de arhitecți sibieni, jurnaliști și tineri scenografi putând fi văzuți John Fairleigh sau Bryan McMahon, *chairman* la Abbey Theatre din Dublin. Ziua de lucru începea cu o oră de „teorie", în fond, o sinteză flexibilă și interactivă a câtorva principii esențiale (toți cei de față fiind invitați să mute scaune, mese, adică să reconfigureze spațiul pentru a se convinge de cele enunțate), exemplificate prin proiecții video. Episodul cel mai palpitant consta, însă, în „excursia" zilnică pe străzile și în teatrele Sibiului ori la Cisnădioara, scopul fiind descoperirea și explorararea unor locuri cât mai diverse, favorabile unui act teatral, transformabile în spații de joc. Un exercițiu pedagogic care relua – pentru a câta oară? – strategiile sale profesionale: „Dincolo de diferiții parametri tehnici, Lecat recunoaște o constantă în căutarea sa: în fiecare oraș cere să vadă mai întâi locurile goale. „Într-un loc gol îmi închipui un alt loc gol", spune el. Aceste locuri sunt de obicei fie abandonate, fie neterminate. Locuri fie prea folosite, fie de nefolosit încă. Locuri disponibile, locuri maleabile..." unui joc mereu disponibil (George Banu).

Am asistat la ultima dintre aceste întâlniri găzduite de Festivalul de la Sibiu și mi s-a părut admirabilă maniera neostentativă în care Jean-Guy Lecat reușește

să le inoculeze şi celor mai tineri morbul căutărilor sale. „Sistemul este liniştitor", spune scenograful-arhitect, recomandând fuga de soluţiile comode, pariul exclusiv pe risc şi experiment. La fel de firesc optează pentru lectura critică a trecutului: astăzi se construiesc teatre noi, dar cel mai adesea ele sunt imitaţia fidelă a teatrelor vechi, devenind, practic, inutilizabile pentru munca viitorilor regizori şi scenografi. Aceştia sunt nevoiţi să lucreze în clasicele „bomboniere" ale căror decoraţii opulente, „burgheze", contrazic flagrant textele reprezentate în interiorul lor. În astfel de cazuri, susţine Lecat, nu ignorarea dificultăţii locului este soluţia, ci o tratare radicală, îndrăzneaţă, originală a raportului scenă–sală: „Când am făcut *Carmen* cu Peter Brook, la Roma, am aşezat-o pe *Carmen* în mijlocul sălii, al publicului, prizonieră a unui cadru burghez. Astfel, bomboniera îşi juca perfect rolul." În acest schimb complicat de energii şi semnificaţii, ameninţat în orice clipă de numeroase obstacole (o acustică proastă, un teatru prea luminos, prea prezent, cu elemente de construcţie greoaie, balcoane masive, obturând siluetele spectatorilor), scenograful nu îşi poate permite luxul de a ignora nici un detaliu: „chiar şi zidurile au un rol de jucat".

Certitudinea lui Lecat este aceea că fiecare loc îşi are, în mod virtual, propriul centru de greutate, iar sarcina arhitectului-scenograf este de a-l descoperi şi pune în valoare. El nu poate porni, însă, în căutarea spaţiului perfect, adică a acelui spaţiu care „să favorizeze concentrarea şi să evolueze el însuşi", într-un cadru plin de idei preconcepute, de convenţii şi decoruri greoaie. Aceasta este adevărata semnificaţie a „spaţiului gol" brookian, înţeles ca formă de terapie teatrală: „ideea de spaţiu vid nu presupune neapărat ca spaţiul să fie gol în timpul reprezentaţiei, ci ca el să fie gol atunci când începem să lucrăm."

Întâlnirile pluridisciplinare, pe care le organizează pretutindeni în lume sunt, potrivit lui Lecat, un mod de a semnala pericolul prea strictei specializări care bântuie în mediul artistic contemporan. El susţine că nu mai există un dialog real între arhitecţi şi creatorii de spectacol: „regizorii vorbesc în termeni de atmosferă, de calitate a relaţiilor, nu de formă, acustică, culoare, materiale, toate aceste elemente care fac ca un spaţiu să funcţioneze bine, să servească spectacolul şi receptarea sa de către public". Cu alte cuvinte, să permită transferul de energie dintre actori şi spectatori, o comunicare fluidă, fără fisură: „marele defect al multor spectacole este de a se interesa doar de scenă, de a ignora totalitatea spaţiului în care îşi va găsi loc şi publicul."

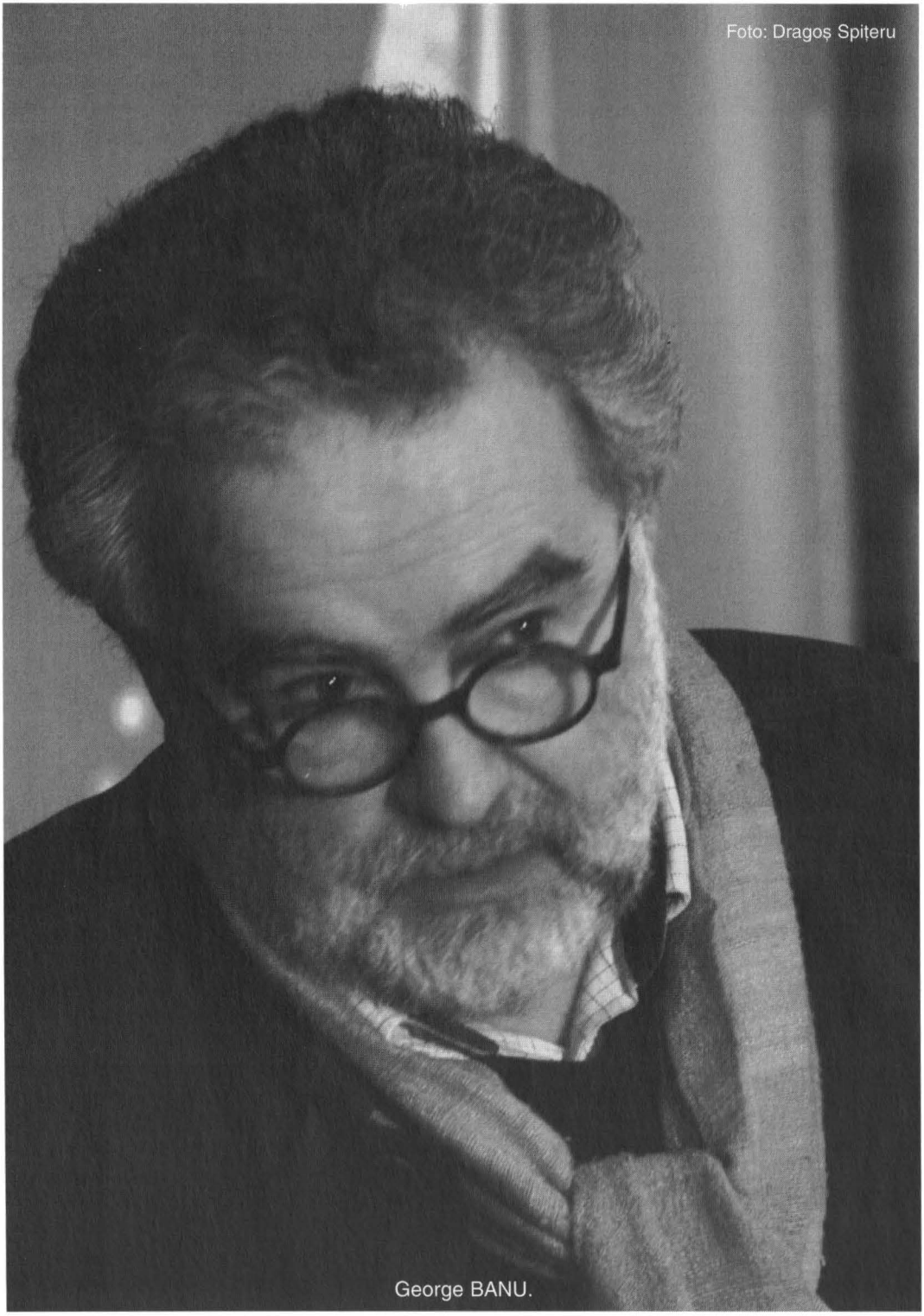
Asemenea lui Brook, pentru care „teatrul nu este decât lumea concentrată", Lecat îşi caută inspiraţia în afara scenei, în viaţa cotidiană: „există o continuitate a vieţii. Când eşti în teatru, nu există o lume în sine, eşti în plină viaţă. De multe ori, când transform un spaţiu, merg în exterior, ca să văd care este culoarea oraşului. Fiecare oraş are un spirit, o atmosferă, un parfum al lui, şi trebuie să faci în aşa fel încât ceva din ceea ce aparţine numai acelui loc să pătrundă în interiorul teatrului."

Întrebat, la conferinţa de presă, ce anume ar reţine din spiritul Sibiului, oraş a cărui zonă istorică se află într-un grăbit proces de restaurare, cu rezultate adesea controversate, Jean-Guy Lecat se lansează într-o analiză lucidă: „Sibiul este surprinzător pentru că are o arhitectură foarte personală, cu influenţe austriece, pragheze, şi un simţ al culorii particular. Paleta de culori a oraşului este unică. Am vizitat oraşul vechi împreună cu participanţii la ateliere şi am văzut, de pildă, cum pe o stradă de 200 de metri coexistă nenumărate nuanţe diferite de verde, de roşu sau galben: o adevărată performanţă, pe care o pot atinge doar marii pictori, dar aici locuitorii înşişi sunt cei care pun, de pildă, trei nuanţe de

Jean-Guy LECAT în timpul Atelierului de scenografie.

verde pe aceeași fereastră. Pentru scenografi, asta este o lecție importantă. Nu culorile sunt cele care funcționează împreună, esențială este valoarea care li se dă acestora. În Sibiu, oamenii par să aibă un simț al culorii magnific, or, restaurările pe cale de a fi realizate riscă să meargă mai mult în sensul unui Disneyland. Am văzut clădiri finalizate, de exemplu, Casa Luxemburg sau Administrația Ministerului de Interne, clădiri lipsite de viață, pentru că nu se mai practică lucrul asupra materialelor sau valorii culorilor, care sunt aplicate direct, un pic agresiv. Peste câțiva ani, când zidurile vor căpăta patină, lucrurile vor arăta mai bine. Dar asta e, din nou, o lecție foarte frumoasă pentru noi, pentru că în teatru avem nevoie de viață. Ceea ce mi se pare impresionant în Sibiu este tocmai viața extrem de bogată pe care o descoperi dincolo de fațadele recent renovate. Practic, e o altă lume, care dă o idee diferită despre oraș. Dincolo de străzile exterioare pe care le poți parcurge foarte repede, pentru că Sibiul nu este un oraș uriaș, dimpotrivă, există curți magnifice, grădini și palate vechi, abandonate. Aici ar putea fi imaginate concerte de muzică clasică sau alte evenimente pentru a face Sibiul să trăiască *în interior*. Ar fi interesant ca organizatorii Capitalei Culturale Europene să se intereseze mai mult de aceste zone ascunse."

L-am văzut pe Jean-Guy Lecat luându-și rămas bun de la oamenii care au avut flerul să rămână alături de el timp de o săptămână, dar la fel de natural, și de la sala de clasă care îl găzduise, în incinta Colegiului de Restaurare al Universității „Ion Mincu". „Îmi place camera aceasta", a șoptit el la final, pe un ton în care încăpea și puțin regret, dar mai ales, intuiția că se aflase din nou la locul potrivit, într-un spațiu care nu-i fusese indiferent și care îi transmisese cumva, o nouă lecție de arhitectură, de teatru, *bref*, o lecție de viață.



George BANU.

Andreea DUMITRU

Actori și regizori, iubiri exemplare

Nu e doar impresia mea: la această ediție a Festivalului de la Sibiu, scena a fost concurată mai serios ca oricând de discursul autoreflexiv al creatorilor, de parcă s-ar fi simțit, înaintea proiectelor megalomanice sau conjuncturale anunțate pentru 2007, nevoia unei regrupări în jurul valorilor certe, al unor interese egal împărtășite, al unui dialog echilibrat, la scară umană, aproape intimă. Capitolul teoretic a stat, totuși, mai mult sub semnul monologului, al recitalului și profesiunii de credință. Impresia de experiență trăită, direct împărtășită a fost accentuată chiar și de conferința lui George Banu, devenită un soi de reper fix pe harta altminteri destul de confuză a Festivalului, un ritual monden, pentru public, și un exercițiu de antrenament intelectual deopotrivă, o dovadă palpabilă că discursul critic poate fi un spectacol la fel de pasionant ca oricare altul.

Pentru George Banu, prezența la Sibiu e un preambul la dezbaterile avignoneze pe care le moderează de ani buni împreună cu Bruno Tackels. În agora care este FITS, el pare să joace însă și rolul unui Koroviev, personajul bulgakiovian care o introduce pe Margareta, cea nu lipsită de calități, dar încă nesigură de eficiența puterilor sale vrăjitorești, în lumea bună de la curtea lui Woland, cu prilejul marelui bal îndrăcit. De ce spun asta, forțând, desigur, similitudinile dintre ficțiune și realitate? Pentru că, oricâte festivaluri cu adevărat internaționale s-ar face, și avem deja câteva, mai sunt multe de recuperat în ceea ce privește inserția regizorilor români în circuitul de performanță al teatrului (măcar) european, al *lobby*-urilor susținute și reciproc avantajoase. Până atunci, iluzia că ne mișcăm cu familiaritate printre numele de referință ale fenomenului teatral extrem-contemporan ne este întreținută, în bună parte, să recunoaștem, și de conferințele lui George Banu, cu inegalabilul lor ton convivial, dar oarecum melancolic, conștient că se adresează unui public de multe ori nevoit să privească teatrul printr-un ochean.

Ca să revin, însă, la ediția recent consumată, nu pot să nu observ că tema ei a trezit mai multe delicii ca niciodată. Erau în sală, alături de publicul obișnuit al acestui gen de întâlniri, Mihai Măniuțiu, Andriy Zholdak, și nu doar în calitatea lor de prieteni sau artiști admirați de George Banu (acesta mărturisește, de pildă, că *Electra* i-a inspirat volumul recent despre experiența nopții în pictură și teatru), dar mai ales ca regizori direct interesați de tema propusă: **Iubiri exemplare: regizorul și actorul unic**.

O surpriză a fost însăși formularea acestei ecuații binare. George Banu pătrunde, însă, pe terenurile mai puțin ferme de la granița dintre teatrologie și psihologie, nu doar blindat cu argumente teroretice, ci și cu grația, cu empatia necesară unei asemenea intruziuni. Din moment ce, susține el, *iubirea* întreține cercul hipnozei dintre scenă și sală, prezența ei intensificând până la cote incandescente actul teatral, ar fi fost nedrept să nu rezerve studiului relațiilor dintre personaje atât de notorii, multe dintre ele direct cunoscute, un loc privilegiat în preocupările sale.

Indiferent că este vorba de iubiri pasionale – care instituie „un dialog profund irațional, subliminal" între parteneri, în care arta și viața funcționează ca vase comunicante – sau de iubiri spirituale, intelectuale, condiția fertilității scenice se impune. Prin urmare, vorbim de vocații împlinite, de intervaluri de creație fericite.

De personaje care se motivează şi se potenţează reciproc, de cupluri artistice sudate, aparent indestructibile. Exemplele, unele de-a dreptul legendare, vorbesc de la sine: Bertolt Brecht şi Helene Weigel, Jerzy Grotowski şi Ryszard Cieslak, Eugenio Barba şi Iben Nagel Rasmussen, Ariane Mnouchkine şi Philippe Caubère, Deborah Warner şi Fiona Shaw, Peter Stein şi Bruno Ganz, Andrei Şerban şi Priscilla Smith, David Esrig şi Gheorghe Dinică.

George Banu este, de peste 30 de ani, unul dintre cei mai competenţi şi rafinaţi comentatori/martori ai avatarurilor regiei contemporane. Tema *lubirilor exemplare...* derivă, de altfel, din reflecţia constantă asupra acestui fenomen. Imergenţa Regizorului zguduie, începând din anii '60, ceea ce inspirat numeşte „sistemul ptolemeic al teatrului", al „spectacolului fondat pe principiul solarităţii monstrului sacru" în jurul căruia gravitează o întreagă galaxie. Autoritatea actorului-vedetă este sacrificată în favoarea echipei, a creaţiei de grup, a reţelelor şi ansamblurilor care impun relaţii de paritate între membri, un principiu, aşadar, democratic. Această nevoie de suprimare a ierahiilor definitive reprezintă, după cum remarcă George Banu, corespondentul teatral al unui binecunoscut proces istoric, la fel de dramatic. Relaţia dintre mase şi erou se schimbă în favoarea primului termen. Şi totuşi, mutaţiile nu sunt niciodată ireversibile ori lipsite de tensiune. Chiar şi fără statutul uşor cabotin, monden al monstrului sacru, actorii geniali continuă să acapareze prim-planul, reclamând astfel o reordonare a forţelor în interiorul trupei: ei îi devin eroii fără a se disocia de aceasta. Astfel, devine interesant de urmărit modul în care, în cadrul acestor ansambluri se instituie „dialectica dintre coralitatea echipei şi singularitatea actorului unic", un echilibru fragil, fascinant pe care doar marii regizori dovedesc că îl pot stăpâni.

Pentru George Banu, „actorul unic" este personalitatea care „încarnează emanaţiile trupei", dar, mai ales, proiectul artistic al regizorului. De multe ori, acesta, incapabil să formuleze ceea ce aşteaptă de la actor, are însă capacitatea de a-l găsi şi recunoaşte, aşa cum, văzându-l pentru prima dată pe Gérard Philip, Jean Vilar are nu numai revelaţia unei întâlniri providenţiale, ci ghiceşte în actor suita dezvoltării sale în timp, a împlinirii sale prin roluri ulterioare.

Marea calitate a unor astfel de parteneriate stă în intensitatea comunicării, care transcende exigenţele comune: împreună, formulează poetic George Banu, cei doi ajung într-un „spaţiu de dincolo de teamă, al libertăţii". Nu ceea ce se înţelege de obicei prin talent şi nici o anumită capacitate teatrală nu fixează preferinţa regizorului faţă de aceşti actori, cât „un anume fel de a fi pe scenă, numai al lor, o metaforă personală, o poezie individuală". La rândul său, publicul celebrează prezenţa Actorului unic, în care admiră „un maximum de incandescenţă şi o precizie uluitoare" şi în care recunoaşte „un dublu exaltat al regizorului".

Ce anume separă, totuşi, figura acestui interpret privilegiat de cea a actorului-vedetă de cinema, din moment ce primul nu se bucură de notorietatea celuilalt? George Banu crede că explicaţia stă în cel de-al treilea termen al relaţiei, *personajul*, fiinţa fictivă, prestabilită, graţie căreia regizor şi actor se regăsesc într-o „operă comună". Dacă în teatru, „regizorul nu e genitorul complet al actorului", în cinema, nu există mediator, actorul mitic putând fi considerat produsul absolut al regizorului care modelează materialul existent, scenariul, *pentru* şi *în funcţie de* calităţile sale.

Tema principală cunoaşte şi aici, însă, variaţii sensibile. Krystian Lupa şi actorul său fetiş, Piotr Skriba, ilustrează, de pildă, situaţia cuplului originar, prealabil, în jurul căruia se constituie apoi echipa. Cei doi, observă George Banu,

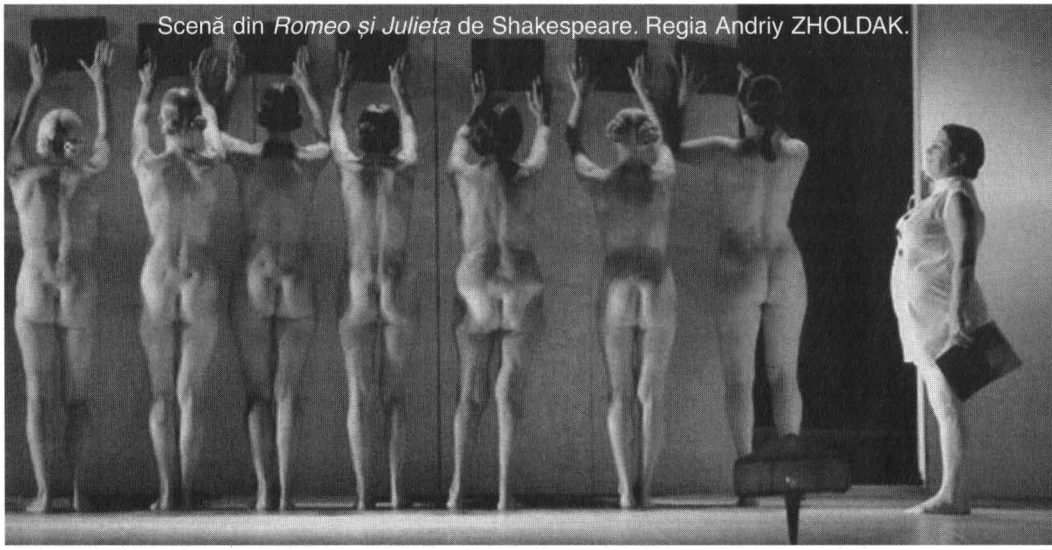
încep să lucreze din studenție și evoluează împreună, dar cheia acestei relații incredibil de longevive stă, potrivit mărturiei regizorului, în faptul că „se iubeau și se sfâșiau" deopotrivă. Întâlnirile creatorilor sunt adesea astfel de „întâlniri viscerale, profund-umane", cu atât mai mult cu cât, de regulă, cei implicați sunt doi oameni tineri. Și, la fel ca în viață, legăturile de acest fel, născute în umbra scenei, nu se pot sustrage nici ele uzurii naturale a oricărei relații erotice. Rupturile, trădările sunt dramatice, dar tocmai prin aceasta ele confirmă importanța actorului unic pentru regizorul văduvit, astfel, de „materia sa umană". Parcursul individual ulterior al celor doi creatori îl îndreptățește pe George Banu să vorbească despre „regizorul invalid" și „actorul orfan", neintegrabil. Nimic mai trist decât „naufragiul actorului unic". Recuperat de Brook pentru *Mahâbhârata*, după despărțirea de Grotowski, Ryszard Cieslak incarnează „imaginea patetică a actorului unic", neputând să-și mascheze neimplicarea, neîncrederea, deriva totală. El depune mărturie despre intensitatea acestor relații exclusiviste, care lasă în urmă „actori semnați" și regizori devitalizați. Excepțiile sunt implicite. Bruno Ganz dovedește că actorul unic poate avea și geniu propriu, mariajele sale concomitente cu Peter Stein, Klaus Michael Grüber sau Luc Bondy îl fortifică, fac din el imaginea iconică a „marelui actor de generație".

În același timp, se poate vorbi, desigur, și despre rupturi necesare, terapeutice, după ce membrii cuplului au parcurs o perioadă de autoformare, au evoluat și s-au transformat reciproc. Astfel, Ariel García Valdès ți Georges Lavaudant se regasesc de curând pe scena Odéon-ului, nealterați și mai împliniți ca oricând prin *Hamlet*, după o perioadă în care cel dintâi și-a urmat propria carieră de regizor. Alți directori de scenă aplică strategii de prevenire a deteriorării relațiilor, asemenea lui Barba, evită legăturile stricte, posesive, ca și rupturile brutale.

O concluzie, deși abruptă, se impune aici: oricât de consolidată ar fi poziția regizorului în teatrul modern, el nu pare vindecat încă de acest veritabil călcâi al lui Ahile: întâlnirea cu actorul de geniu. Aventura lor comună pare să stea sub semnul providenței, iar atunci când implicarea afectivă o însoțește, scena devine martora privilegiată a unei complicități artistice și umane duse dincolo de rațiune.

„Cum să ucizi un actor prost" sau manifestul lui Zholdak

Andriy Zholdak s-a născut în 1962. La 27 de ani, a absolvit Institutul de Cinematografie și Teatru din Moscova, iar din 2003 până în urmă cu câteva luni (deși contractul său se încheia abia în 2007), a condus Teatrul „Taras Șevcenko" din Harkov, unde și-a putut produce acele spectacole inenarabile, pentru care a și fost atât de prompt „adoptat" de Festivalul de la Sibiu. În ciuda faimei sale de *„suprarealist baroc, neîmblânzit"* (George Banu), de artist deopotrivă ireverențios și exigent, teatrul european l-a integrat cu destulă întârziere pe Zholdak. Și, fapt mai puțin obișnuit, acest lucru nu s-a petrecut pe filiera marilor festivaluri din Vest (Avignon sau Edinburgh), ci la Grenoble sau Torun, ori, mai recent, prin coproducția realizată cu Berliner Festspiele și Volksbühne. *Romeo și Julieta. Fragment*, la care Zholdak a lucrat timp de trei ani și jumătate, marchează, însă, nu doar o nouă etapă,


Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Regia Andriy ZHOLDAK.

radicală, în evoluția sa artistică, ci, în același timp, ruptura sa cu teatrul ucrainean. Un citat absurd din Victor Iușcenko – „Arta trebuie să fie spirituală" –, etalat pe aceeași scenă pe care se derulează secvențe considerate pură „scatologie", și e suficient ca spectacolul cu o distribuție de 80 de actori să fie interzis după numai două reprezentații (producția urmează, totuși, să fie itinerată, în curând, la Madrid și la Moscova). Invocând piedicile politice (din Ucraina) și dificultatea deplasării în România a montării-mamut, directorul Festivalului de la Sibiu a făcut, totuși, un gest care îi confirmă fidelitatea față de artist, invitându-l pe Andriy Zholdak să... conferențieze pe fundalul unei proiecții cu opera incriminată la ea acasă.

Cum să ucizi un actor prost nu e, așa cum pare, doar o declarație de război împotriva teatrului mediocru, ci și o adevărată *ars poetica*, violentă și pătimașă. Oricât de rebel sau iconoclast la prima vedere, Zholdak e un artist cu rădăcini solide, care își declară admirația față de Stanislavski, Craig, Meyerhold, Cehov, Artaud, Grotowski, adevărate „imperii teatrale", dar, mai ales, față de maestrul său absolut, Anatoli Vasiliev, retras tot mai mult din umbra exigențelor publicului în intimitatea teatrului-laborator.

Cum să ucizi un actor prost s-ar putea traduce la fel de bine printr-o altă interogație: *cum să creezi actorul universal/ total/ ideal?*, ceea ce ar face mai transparente nervurile, sursele de inspirație, raporturile acestui program personal, încă incomplet structurat (Zholdak se consideră doar „un intuitiv care încearcă să facă ordine în propriul haos"), cu marile sisteme teatrale ale secolului trecut. În intervenția sa de la Sibiu, regizorul a invocat doar *32 de puncte* ale acestui proiect pe care îl poartă cu sine de cinci ani. E limpede, însă, că lista rămâne deschisă. Căutările sale n-au luat sfârșit.

Zholdak are faima că își terorizează colaboratorii, că le pretinde tuturor perfecțiunea. Iar spusele sale nu se grăbesc să o infirme. Reușesc doar să-i confere un portret ceva mai nuanțat. Fie și pentru acest motiv, argumentele sale merită reproduse cât mai exact. Pentru Zholdak, colaborarea dintre actor și regizor nu presupune dependența unuia față de celălalt, ci implică dreptul fiecăruia de a alege. E adevărat, însă, că un „contract spiritual" între cei doi nu poate fi încheiat

decât după perioada, extrem de dură, de tatonări și verificări reciproce. Astfel, actorul trebuie să fie pregătit ca la capătul celor cinci zile în care va lucra cel puțin zece ore pe zi, să-și „piardă numele", „să-și uite naționalitatea, sexul, vârsta". Primele repetiții au chiar acest scop declarat: depersonalizarea actorului. Între „omul-artist" și „animalul-artist", Zholdak optează necondiționat pentru ultima variantă. Iar în aceste circumstanțe, rolul său este de a crea situații extreme, de a alimenta oboseala fizică și tensiunea psihică a actorului. Cum? Anihilându-i programatic spiritul de orientare, personalitatea, privându-l, la propriu, de cuvânt, de posibilitatea mișcării și, în cele din urmă, de hrană. Regizorul instituie, așadar, un teatru al dezechilibrului total, un mediu care activează instinctele agresive, o arenă în care nu se poate impune decât „actorul-gladiator". „Eu sunt un îmblânzitor – spune Zholdak, reproducând discursul său față de actori, în care apelează la o adevărată retorică a diferenței – și am venit la cuștile voastre: într-o mână am biciul, iar în cealaltă, carnea crudă. Între noi e o prăpastie". Dar și tigrul îl poate sfâșia, la rândul său, pe dresor. Ceea ce îl interesează pe Zholdak este tocmai cota de pericol, limita explozivă dintre hipnoză, seducție și agresiune.

Ca să atingă acest nivel, pe care unii l-ar putea socoti contraperformanță, actorul trebuie să „urască viața", cu alte cuvinte, să aibă dorința de „a sorbi hulpav sucul vieții", pentru a-l transmite și celorlalți. Zholdak admite că nu a întâlnit încă această calitate rară decât la actorii ruși (există o „ură rusească") și la cei germani cu care a montat de curând *Medea in der Stadt*, la Volksbühne, un spectacol care s-a jucat doar de cinci ori (din lipsă de public, după cum recunoaște el însuși, senin). Următoarele puncte din „programul" său, ale căror titluri generic-metaforice provoacă fie perplexitate, fie o curiozitate extremă, sunt enumerate, în schimb, foarte rapid: „sufocare–lumină–întuneric", „vibrația vocii", „eu sunt o antenă", „eu în cinci variante" etc.

Actorul, spune Zholdak, trebuie să facă perceptibilă ceea ce el numește „harta jocului", în care „culminația" deține locul central. În acest scop, de cele mai multe ori, începe prin a repeta scenele dificile, de vârf, pentru a-i deruta pe actori și a le anihila tentația de instalare confortabilă, graduală, în rol. Jocul trebuie să fie ritmic, iradiant, prismatic: „să joci înainte, în urmă, pe baza unor evenimente deja petrecute, sau pe loc, cu condiția să schimbi mereu dinamica". Actorul trebuie să fie, astfel, chiar și în momentele de calm, fără prea multă mișcare, asemenea „unui ogar care a luat urma mistrețului", „un arc tensionat din care săgeata poate țâșni în orice clipă". Zholdak invocă și alte exerciții care conduc spre același principiu de joc. Unul dintre ele constă în alternanța „eu sunt aici"/ „eu nu sunt aici", adică în urmărirea propriului *eu* ca un *dublu*: „trebuie să ai în sală un dublu imaginar, construit, care să te ajute, să te controleze la fel ca un regizor". Un alt exercițiu s-ar putea numi „teoria rolului ca o cameră goală" pe care actorul trebuie să o mobileze cu lucruri necesare, benefice (pentru unii actori, dimpotrivă, rolul e o cameră plină cu deșeuri, care se cere curățată și aerisită).

Cu toate că și-a făcut din provocare o a doua natură, lui Zholdak nu îi place să se îmbete cu apă rece. E conștient că sistemul de lucru pe care încearcă să-l întemeieze se află deocamdată în stadiul incipient, de manifest. Astăzi, spune el, coexistă percepții temporale diferite ale teatrului. Nu îl deranjează că unii slujesc încă ideea de teatru specifică secolului al XIX-lea, cu condiția să o facă într-un mod sincer și asumat. Dar în ceea ce îl privește, teatrul are valoare doar în măsura în care reușește, așa cum visau și suprarealiștii, să „creeze o lume artificială", asemenea „unui covor pe care îl poți rula la comandă". Un astfel de teatru are

Virgil FLONDA în *Idiotul* după Dostoievski. Regia Andriy ZHOLDAK.

nevoie de un actor pe măsură, veritabil robot sau „supramarionetă" *à la* Craig – limită pe care a tentat-o, lucrând *Romeo și Julieta*, fără a o putea trangresa. Într-adevăr, fragmentul de spectacol proiectat la Sibiu putea contura o idee despre intențiile sale, chiar dacă personajele lui Shakespeare erau imposibil de recunoscut în masa actorilor defilând ca în transă, încolonați, executând gesturi și acțiuni repetitive, făcând coadă în fața unor closete, ingurgitând excremente și, apoi, preschimbând totul, pe nesimțite, dintr-un coșmar într-o scenă de dragoste multiplicată, în care cele mai scabroase sugestii căpătau reflexii poetice.

Ar mai putea fi detectate în manifestul lui Zholdak certe ecouri artaudiene, de n-ar fi decât definițiile totalizatoare de tipul: „actorul-șaman", „actorul străluminat" sau „teatrul ca spărtură a lumii". Ceea ce ar trebui să admită, însă, chiar și cei care acuză lipsa de măsură, torențiala inventivitate plastică a acestui regizor, este incontestabila „foame de sens" pe care o mărturisește, fără odihnă, teatrul lui Zholdak. „Sensul justifică totul". Căutarea, experimentul, chiar și eșecul. Imaginați-vă, spunea regizorul, la Sibiu, ridicându-se brusc în picioare, ca sub vraja propriilor sale utopii: textul e întinderea necuprinsă a mării, artistul – pescărușul care planează deasupra valurilor, iar peștele – sensul ascuns în adâncuri. Unde se află regizorul în această imagine? El trebuie să însoțească actorul în gestul său riscant, incitant, periculos. Să îl învețe să plutească, să ochească prada și să se scufunde în căutarea ei, în picaj precis, ca o piatră. Apoi, să îl învețe să se ridice la timp, chiar atunci când se întâmplă să își rateze ținta. Dar mai ales să convingă actorul că secundele în care plonjează trebuie să fie cele mai intense ale vieții lui.

Pentru Zholdak, „sensul justifică totul".

Maria SÂRBU

Buzău

Capul de... Regizor
În loc de interviu, cu Răzvan Dincă

Festivalul de Teatru *Gala noilor generații – Capul de... Regizor* din acest an, desfășurat la Buzău în perioada 4–10 iunie, a fost ceea ce și-a propus directorul acestuia și selecționerul spectacolelor din program, Răzvan Dincă. El a ținut, „cu tot dinadinsul", ca ediția 2006 să fie un eveniment care „să aducă spectacole diverse și foarte importante pentru public" – de la spectacole de teatru realizate de tineri creatori – absolvenți de Regie, la concerte în aer liber, spectacole în spații neconvenționale, în centre de plasament, în spitale, în stațiunea Monteoru sau la Lacul de la Meledic.

Chiar dacă unele spectacole au fost slabe, Răzvan Dincă susține că evenimente de bună calitate au înclinat balanța. Pentru director, important este publicul din Buzău și din zonă, care nu-i „sută la sută pregătit pentru așa ceva". Totuși Dincă este convins că trebuia să forțeze nota: „Trebuia să venim pentru a demonstra că putem face un astfel de eveniment și cred că lumea teatrală, care a participat la Festival, ecourile lui precum și raportarea la ceea ce s-a întâmplat în

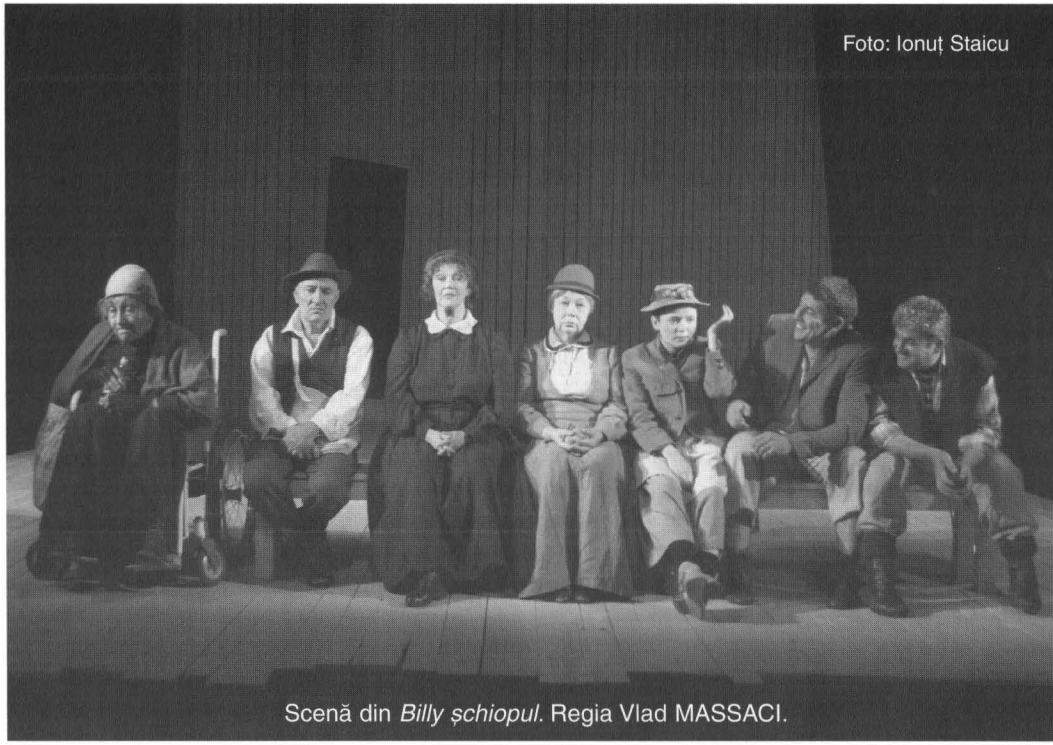


Foto: Ionuț Staicu

Scenă din *Billy șchiopul*. Regia Vlad MASSACI.

cadrul manifestării – ca și module de discuții, idei – o să însemne ceva pentru edițiile următoare". El a mai vrut să scoată la iveală „arhetipurile comunicării" și argumentează: „Cultura este un act donquijoteian. Teatrul este, cu atât mai mult, un astfel de act, într-o lume a comunicării în cea mai mare parte și care își reneagă originile arhetipale de cele mai multe ori".

Fiind regizor, a gândit Festivalul ca un creator, aducând la Buzău și spectacole în afara concursului, spectacole din zone diverse, prezentate în spații „care vorbesc mult dar fără cuvinte". „Acest lucru mi l-am propus și s-a întâmplat, cu două excepții – una dintre ele anihilată pozitiv: dacă nu am putut prezenta spectacolul *Șatra* (regia Beatrice Rancea, Teatrul Național din Constanța – *n.n.*) la Tabăra de Sculptură de la Măgura, acesta a avut loc în alt spațiu, extrem de ofertant (într-un restaurant) și a ieșit un lucru minunat acolo. La Vulcanii Noroioși – loc unic în Europa – iarăși timpul nu ne-a permis, dar am mutat spectacolul prezentat de *Pro Contemporania*, condus de Irinel Anghel, într-un spațiu la fel de generos în ofertă scenografică – la Conacul Monteoru, într-o stațiune submontană, care în perioada interbelică avea un cuvânt de spus în ceea ce privește turismul. Putem și acum să atragem atenție asupra potențialului – și cultural, și turistic", susține cu îndârjire tânărul regizor, care este sigur că Monteoru oferă posibilitatea desfășurării unor spectacole interesante pe viitor.

Artiști din Festival au urcat și la Lacul Meledic, un lac cu apă dulce pe o insulă de sare, sub adâncimile apei aflându-se peșteri. Aici, într-o poiană, parcă neatinsă de piciorul omului, deși satul e alături (dar cât de păstrători în ale naturii sunt oamenii de pe aici), s-au dat spectacole. Au venit mulți copii, căci ajunsese la ei „magicianul", adică Marian Râlea, cu actorii săi și a atras puzderia de copii în spectacolul interactiv. Ploaia făcea parte parcă din scenariu. S-a jucat, pe o scenă improvizată, chiar și un spectacol adus din sala de teatru – *Tanța și Costel*. Cel mai mult a uns la suflet, acolo sus la lac, concertul grupului din Maramureș *IZA*. Primarul locului, cu nevasta, cu oameni din preajmă au ținut hangul artiștilor. Se simțea mare sete de cultură. Poate va prinde ideea lui Dincă de a face la Meledic „un fel de pensiune culturală".

Pentru alte ediții, Răzvan Dincă mai are niște „perle" în zona Buzăului – peșterile rupestre de la Colți și Focurile Vii de la Lopătari, locuri, din păcate uitate, dar unde spiritualitatea ademenește.

A fost poftit în Festival și excepționalul Marius Mihalache, acompaniat de un grup de muzicieni, dar și *Romanian Piano Trio*, cu trei muzicieni aleși – Horia Mihai (pian), Alexandru Tomescu (vioară) și Răzvan Suma (violoncel). Vremea ploioasă i-a adus în sala teatrului și nu i-a lăsat să evolueze în Piața Dacia, așa cum plănuiseră organizatori.

Cu toate acestea, gala își va păstra specificul; va rămâne cu aceeași denumire de... *„Gala noilor generații – Capul de... Regizor*. Directorul susține că trebuie „să naștem spectacole în aceste tipuri de spații speciale, realizate de noile generații de creatori de teatru". *„Putem să extindem aria prin aducerea unor spectacole din străinătate. Nu există un alt festival de teatru în Europa dedicat noilor generații de creatori. Nu vom renunța, chiar ne vom specializa în continuare. Tema se va regăsi în multiple forme".*

Irina DUȚĂ și Toma CUZIN în *[o stație]* de Peca Ștefan, regia Carmen VIDU.

Spectacolele din concurs au avut „un regim special" – s-au jucat în spații închise: la Teatrul *George Ciprian*, la Casa de Cultură a Municipiului Buzău și la Club T'essence. Câștigători au fost doi regizori. Vlad Massaci a obținut Marele Premiu „pentru inteligența construcției regizorale" cu spectacolul *Billy Șchiopul* de Martin McDonaghse, montat la Teatrul Nottara și care, peste câteva ore de la primirea premiului pe scenă, mai obținea un „premiu" – nevasta îi aducea pe lume fiul. Carmen Vidu a primit Premiul special al juriului, acordat „pentru inventivitatea demersului regizoral și propunerea unor soluții scenice inedite", aplicate în creația scenică *[o stație]* de Peca Ștefan (Teatrul de Comedie).

Membrii juriului, regizoarea Beatrice Rancea, actorul Emil Boroghină, dramaturgul Valentin Niculau și criticii de teatru Doru Mareș și Marius Zarafescu, au hotărât și acordarea unei mențiuni speciale actorului Niculae Urs, pentru recitalul de excepție cu „Momâia", o dramatizare realizată de acest mare actor după Cehov, în regia lui Răzvan Dincă.

Programul Galei noilor generații de regizori a inclus circa 70 de evenimente în câteva secțiuni: Secțiunea oficială; Secțiunea off; Secțiunea socio-Educațională (pentru copii); Secțiunea *Estetică și tendințe teatrale. Genetica noilor generații* – cu lansări de carte, colocvii, dezbateri și expoziții și Secțiunea *Memorie culturală – Gala noilor generații.* Pentru prima dată, Gala a avut și componentă internațională, fiind prezente cu spectacole în aer liber trupe din Polonia, Suedia, Germania, Cuba, care au adunat numeroși spectatori în Piața Dacia a orașului.

Gala a fost organizată în acest an de Teatrul „George Ciprian", Consiliul județean Buzău, Primăria Municipiului Buzău, UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor.

Mircea GHIȚULESCU Sfântu Gheorghe

Alternativa teatrului alternativ

Prin dispariția *Festivalului Atelier* care s-a mutat odată cu Radu Macrinici la Sighișoara, apoi la Baia Mare, Teatrul „Andrei Mureșanu", condus de Horațiu Mihaiu, s-a văzut în situația de a inventa Festivalul **Trans-form,** adică **Transilvania. Forme teatrale alternative.** Neobișnuit să văd în Transilvania o entitate stilistică în materie de teatru care, în plus, produce forme teatrale alternative, am fost luat prin surprindere și nu mi-am revenit decât în ultimele zile, grație spectacolelor cu ***Nu se știe cum*** de Luigi Pirandello (Teatrul Nottara, regia Bocsárdi László), ***Oglinda*** (Teatrul Masca, regia și scenariul Mihai Mălaimare) și ***MaMaMagritte*** (Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, regia și scenariul Horațiu Mihaiu). Judecând după cea mai mare parte a spectacolelor, *teatrul alternativ* este de o monotonie fără seamăn, fiind redus la acel tip de *teatru-dans* care se practică astăzi, cu un orgoliu naiv al avangardei, la patru decenii după primele experimente ale Pinei Bausch. El nu mai are nici o legătură cu *Cafeneaua* sau *Macbeth* de Pina Bausch, ci cu discoteca. Nu sunt forme ale teatrului ci ale activității de discotecă ajunse la maturitate, atunci cînd dansatorii se iau în serios și își închipuie că fac artă. De fapt, este „teatru de mișcare", jumătate coregrafie, jumătate pantomimă.*Coreo-mimă,* să spunem, inventând un cuvânt apropiat de „pantomimă". Acest gen de teatru este practicat de regulă de coregrafi sau maeștri de mișcare care s-au hotărât să ia viața pe cont propriu părăsind regizorii cu care lucrează de obicei (Vava Ștefănescu, András Lorant). Ei se pun la adăpostul unor texte literare celebre (*Indiferentul* de Marcel Proust, *Woyzeck* de Buchner) din care păstrează un rezumat al subiectului în chip de libret coregrafic. ***Indiferentul*** de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești expune o impresionantă pondere feminină, spectacolul are culoare erotică și atmosferă de epocă, dar declarația realizatorului (András Lorant) din Caietul program ni se pare, pe de o parte năucitoare prin aroganță, pe de alta instructivă prin ignoranță: „La acest material brut apelez eu, la trupul uman și la partitura sentimentelor cântate la acest instrument încă necunoscut". Și asta după câteva milenii de dans, balet, acrobație și contorsionism. Trupul uman a stat cuminte până acum, așteptând pe András să-l descopere și iată că András a sosit. ***Povestirile din orașul invizibil*** coregrafiate de Vava Ștefănescu la Gheorgheni nu sunt nici dans, nici teatru, nici pantomimă. Interpreții, nici actori nici dansatori, se trântesc la podea și bat dușumeaua cu palma în cădere, stârnesc praful, stârnesc râsul, stârnesc consternarea, dar nu stârnesc *emoția estetică*. „Ce-i aia ?" întreabă *coreo-mimii.* „Aia e când actul scenic îmbracă o idee sau un fragment de idee", spunem noi. Interpreții se îmbată de violența și brutalitatea mișcărilor, ajungând la un stadiu de delir unde nu se mai pot controla. Au în ochi o căutătură rea care nu prevestește nimic bun. Dincolo de pragul fragil al lucidității, se poate întâmpla orice. Am simțit asta și la trânta lui Urai Peter din ***Woyzeck*** lucrat cu o echipă din Sfântu Gheorghe. Expert în desfigurarea marilor opere literare (***Trei surori*** de Cehov, la Cluj-Napoca), Urai Peter vine adesea în România ca profet al vechiului teatru al Pinei Bausch. La

coregrafia sumară din *Trei surori,* care consta în serii de îmbrânceli şi rotiri într-un picior, adaugă acum tremuriciul spasmodic al corpurilor pe care le practică şi Cosmin Manolescu în ***Visa Game.*** Partenerul său din Franţa ,Pascal Allio, tremură minute în şir de parcă şi-ar fi vârât degetele în priză. Înţelegi, după atâtea fragmente de teatru aşa numit alternativ, nu în cele mai multe cazuri decât forme ale teatrului de amatori de altădată, forme ce au importanţa lor în formarea viitorilor profesionişti. Simţind insuficienţa acestui „teatru de mişcare", căci „dans-theater" nu mai poate fi numit, francezii de la Compania Banc Public (Leticia Couasnon şi Sebastien Braux) au adăugat un pigment acrobatic care îi îndepărteză de teatru şi îi apropie de circ. De altfel, al doilea spectacol francez, intitulat ***Mains dans les mains,*** aparţine Companiei Cirko Senso şi era compus dintr-un număr de contorsionism interpretat de Marion d'Hooge acompaniată la armonică de Jerôme Canet. Dar, graţie expresivităţii mimice a lui Jerôme Canet care juca foarte de bine naivitatea şi ignoranţa în problemele acrobatice ale partenerei sale, totul se îmbina în mod fericit într-o succesiune de imagini teatrale ce culminează în final: ea face acrobaţie cu braţele, el câtă cu armonica pe piept, apoi ea se lipeşte de el şi femeia se transformă în armonică.. Trupele de acest gen sunt un fel de întreprinderi mici şi mijlocii, afaceri de familie sau de iubire. Astfel că, după mai multe oferte de teatru alternativ servite nu numai la Sfântu Gheorghe, ci şi la Chişinău, Sibiu, etc. ne-am dat seama că însuşi teatrul alternativ are nevoie de o alternativă. O alternativă ce nu trebuie inventată şi care există de când lumea: acel teatru bazat pe un text impecabil, rostit impecabil de actori impecabili puşi în mişcare de regizori care se respectă. Au fost şi excepţii: incursiunea în universul lui René Magritte realizată de Horaţiu Mihaiu, căruia i-am dedicat un comentariu separat dar, în aceeaşi măsură, ***Oglinda*** de la Teatrul Masca, realizat de Mihai Mălaimare după o idee din povestirea omonimă a lui Valeri Briusov. Spectacolul ne prezintă faţa semnificativă a teatrului de pantomimă şi mişcare, după ce în atâtea nefericite cazuri am deplâns faţa sa nesemnificativă. La Mălaimare actorul se confundă cu grupul, dar are şi libertatea să ţâşnească din grup şi să se impună ca personalitate aparte, aşa cum se întâmplă cu Ana Maria Pâslaru care se adânceşte în propria imagine din oglindă, descoperindu-şi acolo variatele înfăţişări din copilărie la maturitate. O alternativă reală a fost lansarea cărţilor ***Despărţirea gemenilor*** de Sebastian Vlad Popa şi ***Texte teatrale suprarealiste*** coordonată de Ion Cazaban (ambele la Editura Unitext) şi lecturile artistice din Radu Ţuculescu (***Cats*** sau ***Ah, ce familie drăgălaşă),*** Cătălin Mihuleac ***(De-a sclavii cu un biet negru balcanic)*** şi Mihai Ignat ***(Patru cepe degerate).*** Un spectacol bine decupat în formula, totuşi restrictivă şi statică a lecturii, a organizat actorul Florin Vidamski cu scenariul lui Radu Ţuculescu. El a pus în mişcare cu deosebit aplomb câţiva actori tineri de la teatrul-gazdă, care au dat contur expresiv personajelor lui Ţuculescu. În ce îl priveşte pe autor nu avem decât admiraţie pentru temeritatea lexicală de care dă dovadă la o vârstă a clasicismului. El are o asemenea deschidere europeană, încât ştie să asimileze licenţele literare ale generaţiei *fuck you,* atât de preocupată de tainele sexului, încât îl pomeneşte la fiecare pas. Dar tabloul familiei, scris de Radu Ţuculescu, reflectă, cu o anumită cruzime realitatea mai ales în evaluarea condiţiei nefericite a femeii contemporane prezentă în trei ipostaze: feminitatea stimulată (soţia scriitorului), mutilată (soţia doctorului)şi ucisă (fata scriitorului).

„Ma-Ma-Magritte"

Trebuie să ajungi la o anumită stare de identitate cu lumea unui pictor pentru a simți nevoia să îl pui în scenă. Horațiu Mihaiu – jumătate, plastician–jumătate om de teatru – tocmai a încheiat o „trilogie a avangardei care a început în urmă cu un deceniu cu Piet Mondrian la Teatrul Național din Cluj-Napoca, a continuat cu Picasso și se încheie, iată, la Sfîntu Gheorghe (Teatrul „Andrei Mureșanu"), cu René Magritte. După cum Magritte scria deasupra unui tablou reprezentând un măr *„ceci n'est pas une pomme"* (sau, în cazul celebrei pipe, *„ceci n'est pas une pipe")*, Horațiu Mihaiu ne previne și el că *„ceci n'est pas un spectacle"*. El nu face spectacole, ca să nu intre în concurență cu regizorii titrați, ci *eseuri vizuale.* Important este că pictura îi inspiră reprezentații teatrale mai mult decât literatura. Acest adevăr se vede și în acest fascinant spectacol, ***MaMaMagritte***, despre René Magritte, pictor modern al cărui univers este inepuizabil, artist pe care puțini îl pot cuprinde, motiv pentru care ne bâlbâim când îi rostim numele, astfel că în loc de Magritte spunem, ca Horațiu Mihaiu, *„Ma-Ma-Magritte"*. Dar nu despre o bâlbâială este vorba, ci chiar de *mama* lui Magritte care s-a sinucis lăsându-l pe artist cu una dintre marile obsesii ale vieții și artei sale. Mama pictorului a devenit, de altfel, unul dintre personajele importante ale spectacolului creat de Horațiu Mihai, celălalt fiind propria soție, Georgette. Este o bucurie să vezi în mișcare obiectele imposibile desenate de Magritte, copacii ninși *(Jockeul pierdut),* umbrela cu pahar, *(Vacanța lui Hegel)* sau tuba incendiată *(Descoperirea focului)* dar mai ales celebrele ferestre (două dintre ele se numesc, nici mai mult, nici mai puțin decât *Condiția umană,* alta *Magie neagră),* pe care spectacolul le proiectează în fundal. În dosul lor, o lume în mișcare înfățișată cu brio de actorii teatrului pe care mă simt dator să îi amintesc de-a valma, nefiind expusă o distribuție pe personaje, mergând pe ghicite în câteva cazuri: Florin Vidamski *(René Magritte),* Nadia Samarghitan *(Georgette),* Mona Codreanu, Ileana Surdu, Fatma Mohamed, Camelia Paraschiv, Ioana Costea, Sebastian Marina, Daniel Rizea, Mircea Silaghi. Ei nu sunt doar foarte bine antrenați (mișcarea este concepută de András Lorant), ci și foarte buni actori de text. Pe unii dintre ei (Fatma Mohamed, Ileana Surdu) am avut ocazia să-i admir în lectura piesei *Cats* sau *Ah, ce familie drăgălașă* de Radu Țuculescu, programată în zilele „Festivalului formelor teatrale alternative". Este de mirare că Horațiu Mihaiu nu a descoperit subiectul scenariului în înseși picturile lui Magritte care, în cele mai multe cazuri sunt foarte narative (deci „se pot povesti") și a trebuit să apeleze la texte alogene scrise de Octavian Paler ce nu au acea relație de organicitate cu lumea pictorului belgian. Amintirile din copilărie ale lui Paler nu au absolut nimic din demonismul halucinant al lui Magritte, astfel că întreg spectacolul este construit (la nivel literar, cel puțin) pe o eroare. Nimic din viața și opera lui Paler nu seamănă cu cele ale lui Magritte, în afară, poate, de numele Georgette, dar e prea puțin. Cred, mai degrabă, că împrejurarea ține de un eveniment din viața spirituală a regizorului: Horațiu Mihaiu a suprapus două exerciții de admirație simultane, unul pentru Magritte, celălalt pentru Paler. Astfel, comentariul este sub nivelul obiectului comentat. Ce legătură are Magritte cu preferințele lui Octavian Paler care nu iubește bețivii și folclorul? Eseul vizual al lui Mihaiu putea foarte bine să se bazeze fie,

cum spuneam, pe narativitatea picturilor lui Magritte, fie pe texte poetice suprarealiste, poate chiar cele tipărite pentru prima dată la Unitext sub îngrijirea lui Ion Cazaban. Dar, dacă impactul s-a produs şi am fost obligaţi să-l admirăm pe Magritte cu vorbele laice ale lui Paler, nu ne mai rămâne decât să-l vedem pe Paler pictând cu pensula lui Magritte. Dar, dacă trecem peste stratul lexical al spectacolului, nu ne rămâne decât admiraţia pentru scenele de *coreo-mimă* inventate de regizor pe o muzică de superjazz selecţionată de Virgil Mihaiu. Dar să admitem că picturile lui René Magritte sau, oricum, spiritul lor, a fost admirabil pus în mişcare.

Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe – MaMaMagritte. **Adaptare după** Viaţa pe un peron **de Octavian Paler. Regia, decoruri, costume: Horaţiu Mihaiu. Mişcarea scenică András Lorant. Cu: Florin Vidamski, Nadia Samarghitean, Mona Codreanu, Ileana Surdu, Fatma Mohamed, Camelia Paraschiv, Ioana Costea, Sebastian Marina, Daniel Rizea, Mircea Silaghi. Data premierei: 10 iunie 2006.**

Radu MACRINICI

Baia Mare

Al paisprezecelea Atelier

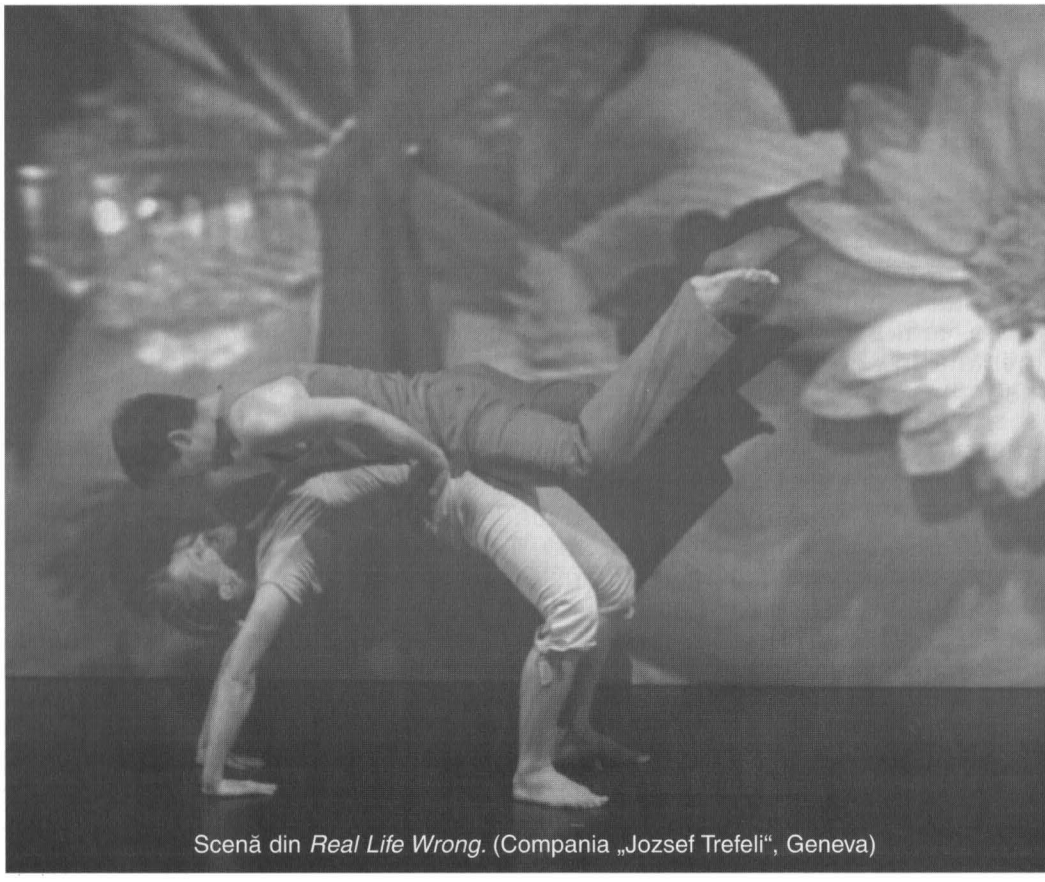
Festivalul Internaţional de Teatru ATELIER este proiectul meu fetiş. Istoria lui a început în anul 1992 când, împreună cu teatrologul Valentin Dumitrescu, puneam bazele unui festival care îşi propunea să creeze un cadru propice pentru (re)afirmarea formelor noi de expresie teatrală, să stimuleze spiritul de avangardă, aflat în hibernare în ultimele decenii şi să reînnoade astfel o tradiţie pe care teatrul românesc o abandonase, silit de contextul politic nefavorabil de până în decembrie 1989.

Dar, mai ales, îşi propunea să scoată din anonimat Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe, rămas cu doar cinci actori în anul de graţie 1992, când subsemnatul devenea aici director, la numai 27 de ani. Astăzi, după 14 ani de la prima ediţie a ATELIERULUI şi, în primul rând datorită acestuia, Teatrul „Andrei Mureşanu" este un loc despre care încă se mai vorbeşte şi se scrie , este invitat la importante festivaluri naţionale şi internaţionale şi a lansat un mare regizor al noului val (Radu Afrim). Nu în ultimul rând, existenţa Festivalului ATELIER la Sfântu Gheorghe a adus din nou publicul la teatru şi a provocat emanciparea repertoriului Teatrului „Tamasi Aron" din acelaşi oraş şi a unui alt important regizor, şi l-am numit aici pe Bócsárdi László.

Scriam în urmă cu un an, înaintea ediţiei a XIII-a a ATELIERULUI, aflat în exil la Sighişoara, încă în căutarea unui port primitor, că acest festival a făcut mult bine creatorilor şi criticilor de teatru din România, şi mai cu seamă celor care au înţeles că, aşa cum l-am gândit eu, ATELIER înseamnă în primul rând a căuta (citeşte: a risca) şi nu a găsi cu orice preţ (citeşte: a încremeni confortabil în noile şabloane), înseamnă a descoperi mutaţiile produse la nivelul textului de teatru, regiei, scenografiei, coregrafiei şi artei actorului din România, înseamnă a provoca apariţia unor formule noi (la noi) de expresie teatrală şi în teatrele de repertoriu şi, nu în ultimul rând, înseamnă crearea unei trambuline pentru companiile independente şi tinerii artişti interesaţi de experienţele novatoare.

Desigur, ar fi fost mult mai „safe" ca de-a lungul celor treisprezece ediţii de până acum să fi invitat doar spectacole din străinătate, mult mai aplicate pe ideea ATELIER-ului, astfel ca festivalul „să-mi iasă", iar critica de teatru să-mi acorde mângâierea de rigoare. Eu am preferat să risc cu ai noştri, am vrut să caut cenuşăresele teatrului românesc şi să le îndes în picior pantoful de forma literei A. „A" de la avangardă, de la actualitate, de la atelier. Ştiu că nu mi-a ieşit întotdeauna, dar fiind altruist, m-am bucurat chiar şi atunci. Am ştiut că undeva, într-un teatru uitat din provincie, se trezise, odată cu participarea la ATELIER, interesul pentru experiment şi căutare. Şi asta nu e puţin lucru. Desigur, pentru cei cărora le mai pasă de ceea ce se-ntâmplă în afara Capitalei.

Anul trecut, Festivalul ATELIER s-a ţinut la Sighişoara. Gândindu-se parcă la urbea de pe Târnava Mare şi nu la Gotham City, Jack Nicholson spunea într-un film celebru: „acestui oraş i-ar trebui o clismă". Festivalul de Teatru ATELIER şi-a asumat acest rol ingrat şi astăzi sunt semne că în bătrâna cetate cultura a început să renască. O spune un om născut în Sighişoara, care a inventat pentru acest oraş



Scenă din *Real Life Wrong*. (Compania „Jozsef Trefeli", Geneva)

TEATRUL DIN TURN și care, riscând din nou, s-a întors acolo ca un profet în țara („tara") lui.

Iată-mă acum cu Festivalul ATELIER – sper că pentru o bună bucată de vreme – la Baia Mare, orașul studenției mele. Am revenit aici după douăzeci de ani, ca un muschetar bătrân, dar încă dornic de noi provocări și dueluri cu inerția și complexele provinciale, la invitația noii conducerii a Teatrului Municipal de aici, dar și pentru a mulțumi orașului și universității care, în urmă cu două decenii m-a trimis prin repartiție guvernamentală la Sfântu Gheorghe, locul de unde a început aventura mea în lumea fascinantă a teatrului. Mulțumiri speciale pentru sfaturile lor „părintești" se cuvin și organelor de securitate din Baia Mare care, în anul de grație 1984, după ce m-au anchetat vârtos în sediul de pe Strada Scânteii (o, tempora!), pentru că răspândisem celebrele poezii ale Anei Blandiana și ascultam posturi dușmănoase, mi-au recomandat „să-mi văd de treabă". Ceea ce, după cum se vede, am și făcut.

Și mai cred că m-am întors la Baia Mare, pentru a adăuga bogățiilor din minele spiritualității maramureșene încă o pepită de aur. În speranța că vom cerne împreună nisipul aurifer aruncat din mîinile artiștilor prezenți la cea de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru ATELIER, vă invit să ne bucurăm alături de ei de această sărbătoare a teatrului de mâine, în spațiul de ieri pentru publicul de azi, aici, în capitala culturală a Maramureșului.

Ioana MOLDOVAN

Festivalul Internațional de Teatru ATELIER

A XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru ATELIER de la Baia-Mare, desfășurat în perioada 11–18 iunie a.c., a respectat rețeta anilor trecuți, propunând spectatorilor săi, forme actuale de teatru-dans, teatru-gestual, pantomimă, teatru-poezie, metateatru, teatru în spații neconvenționale, teatru instrumental, teatru burlesc, teatru cu obiecte – rețetă experimentată în alte 13 ocazii, cu ajutorul spectatorilor din Sighișoara și Sfântu Gheorghe.

ATELIER 2006 a fost însă o întâlnire construită în jurul centenarului Samuel Beckett, în programul Festivalului figurând: un *workshop* de trei zile, condus de regizorul Victor Ioan Frunză și focusat pe ***Puterea secretă a cuvintelor la Samuel Beckett;*** două spectacole după textele autorului: ***Sfârșit de partidă*** (regia Gelu Badea, Teatrul de Nord Satu Mare), respectiv ***Așteptându-l pe Godot*** (regia Tompa Gábor, Teatrul „Tomasi Aron" din Sfântu Gheorghe); un spectacol inedit după poeziile lui Beckett – ***Mâzgăliturі*** (regia Ovidiu Caița, Teatrul de Nord Satu Mare); un spectacol radiofonic propus de Dan Lotoțchi (Teatrul din Turn, Sighișoara), care a tradus ***Monolog pentru altele***, un text datând din anul 1980 și, nu în ultimul rând, trei zile dedicate colocviului **Căutându-l pe Beckett,** care a strâns în Sala de conferințe M1CD a Centrului Millennium III reprezentanți din: Anglia (John Elsom – ***Clovnii lui Beckett***), Franța (Héléne Lecossois – ***Antonin Artaud / Samuel Beckett: traumatizarea metodică a corpului***), Ungaria (Anna Czekmany – ***Analiza spectacolului „Așteptându-l pe Godot" în regia lui Tamas Asher***), Germania (Ulrike Doepfer – ***Nimic altceva de spus. Studiu despre textele dramatice târzii ale lui Beckett***), Turcia (Semih Celenk – ***Beckett, un oracol?***), Bulgaria (Aglika Stefanova – ***Reprezentarea și receptarea lui Beckett în teatrul bulgar al anilor '90***) și România (Anca Măniuțiu – ***Literalitate și elipsă. Traducându-l pe Beckett;*** Ana Olos – ***Un du-te vino între Beckett și Calder;*** Claudiu Groza – ***Așteptarea imposibilă. Studii de caz pe texte de Beckett și Ionescu;*** Dan Lotoțchi – ***Spațiul alveolar la Samuel Beckett;*** Ioana Moldovan – ***Beckett nu se joacă la Casandra***).

Colocviul Beckett a fost deschis de invitatul de onoare: domnul John Elsom – autor, jurnalist, critic de teatru și profesor universitar, personalitate a vieții teatrale internaționale și președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (1985–1992) – care a adus de la Londra salutul lui John Calder, *publisher*-ul de limbă engleză al lui Samuel Beckett și, totodată, mare prieten al „celui mai abrupt versant al comunicării" (cum îl numea Dan Hăulică). Intitulată simplu ***Lecția Beckett***, lucrarea a oferit repere importante din viața celui de-al treilea irlandez laureat cu Premiul Nobel pentru Literatură (1969).

În **secțiunea oficială** au fost prezentate 17 spectacole: ***Nevestele vesele din Windsor*** de William Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul de Stat Oradea – Trupa „Iosif Vulcan"; ***Visa game***, spectacol de teatru-dans după o idee de Cosmin Manolescu, Fundația Proiect DMC & Centre de Développement Chorégraphique du Val de Marne (Franța – România); ***Angajare de clovn*** de

Matei Vişniec, regia Radu Nichifor, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila; ***Kamikaze*** – un spectacol de Alina Nelega, Teatrul „Ariel" Târgu Mureş / Underground; ***Taina cerşetorului*** de Cosmin Manoliu, regia, scenografia şi interpretarea Mihai Bica, La Scena–Teatrul ARCA Bucureşti; ***Real Life Wrong*** – concepţia, coregrafia lui Jozsef Trefeli, Compania „Jozsef Trefeli", Geneva (Elveţia); ***Quixote*** – un spectacol de Ada Milea după opera lui Cervantes; ***Mama Lolita*** de Radu Macrinici, regia Szabo K. Istvan, Teatrul de Stat „Csiky Gergely" Timişoara; ***Voci în beznă*** după ***Teatrul descompus sau Omul-pubelă*** de Matei Vişniec, spectacol realizat şi interpretat de Eric Deniaud, Compania Drolatic Paris (Franţa); ***Sfârşit de partidă*** de Samuel Beckett, regia Gelu Badea, Teatrul de Nord Satu Mare; ***Micuţa moarte*** – spectacol realizat de Neil Light, Compania „Marina Sossi" din Londra (Marea Britanie), ***Avarul – o comedie a banilor***, un scenariu pentru teatrul de animaţie de Gavriil Pinte după Molière, Plaut, Barbu Şt. Delavrancea şi George Călinescu, Teatrul de Păpuşi Baia Mare; ***Arlecchino & Co*** – text colectiv, regia Gelu Badea, Teatrul Municipal Baia-Mare; ***Plastilină*** de Vasili Sigariev, regia Radu Afrim, Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti; ***Icarus*** – regia, coregrafia şi interpretarea Hikaru Otsubo, Hikaru Otsubo Butoh Company – Kotodin Tokyo (Japonia); ***Aşteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett, regia Tompa Gábor, Teatrul „Tomasi Aron" Sfântu Gheorghe; ***Lili Handel*** – text, coregrafie, muzică originală şi interpretare Ivo Dimcev (Bulgaria).

Juriul ediţiei a XIV-a a Festivalului Internaţional de Teatru ATELIER a fost compus din: Ioana Crăciunescu (preşedinte), Dana Puiu, Claudiu Groza, Doru Mareş şi Marius Zarafescu, şi a acordat următoarele premii:

- Premiul pentru cea mai bună coregrafie: Jozsef Trefeli pentru coregrafia spectacolului ***Real Life Wrong***, Compania „Jozsef Trefeli" din Geneva (Elveţia)
- Premiul pentru cea mai bună scenografie: Adriana Grand pentru scenografia spectacolului ***Nevestele vesele din Windsor*** de William Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză.
- Premiul pentru cel mai bun *One-man show:* Eric Deniaud pentru spectacolul ***Voci în beznă***, Compania Drolatic din Paris (Franţa).
- Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol secundar: Ioanei Dragoş Gajdo pentru rolul *Doamna Quickly* din spectacolul ***Nevestele vesele din Windsor*** de William Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul de Stat Oradea – Trupa „Iosif Vulcan".
- Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar: Sebastian Bădărău pentru rolul *Isabella* din spectacolul ***Arlecchino & Co*** – text colectiv, regia Gelu Badea, Teatrul Municipal Baia-Mare.
- Premiul pentru cea mai bună actriţă **nu s-a acordat**; juriul a hotărât însă să transforme acest premiu în *Premiul Special al Juriului pentru concepţia artistică a unui spectacol* şi i-a fost decernat Adei Milea pentru spectacolul ***Quixote*** după Cervantes.
- Premiul pentru cel mai bun actor: Alin Teglaş pentru rolul *Maxim* din spectacolul ***Plastilină*** de Vasili Sigarev, regia Radu Afrim, Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti.
- Premiul pentru cel mai bun regizor: Victor Ioan Frunză pentru regia spectacolului ***Nevestele vesele din Windsor*** de William Shakespeare.
- Marele Premiu ATELIER pentru cel mai bun spectacol: ***Plastilină*** de Vasili Sigariev, regia Radu Afrim, Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti.

Programul oficial a fost dublat de o secţiune Off în care au fost prezentate spectacole de muzică, de poezie, spectacole radiofonice, lansări de carte,

Scenă din *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. (Teatrul de Stat Oradea)

proiecții de filme. Din extra oferta festivalului, cea mai dinamică acțiune a fost DramaFast-ul, un maraton de creație care i-a avut ca protagoniști pe: Iulia Popovici, Mihai Ignat și Răzvan Boroș. Experiment scenic și de dramaturgie, programul a constat în scrierea de piese scurte pornind de la un articol de ziar, din presa locală, montarea partiturilor de către regizori și actori – implicați de asemenea în proiect – respectiv „publicarea" experimentului pe un CD și oferirea gratis spectatorilor. Spectacolele născute în urma unei munci de 13 ore, în echipă, au fost: ***Lola*** (Răzvan Boroș), ***O dimineață astrală*** (Iulia Popovici) și ***Antidrog*** (Mihai Ignat).

Dintre spectacolele care au concurat în secțiunea oficială am ales să mă opresc asupra celor mai puțin cunoscute, dat fiind că sunt fie producții din afara Bucureștiului, fie spectacole invitate din străinătate:

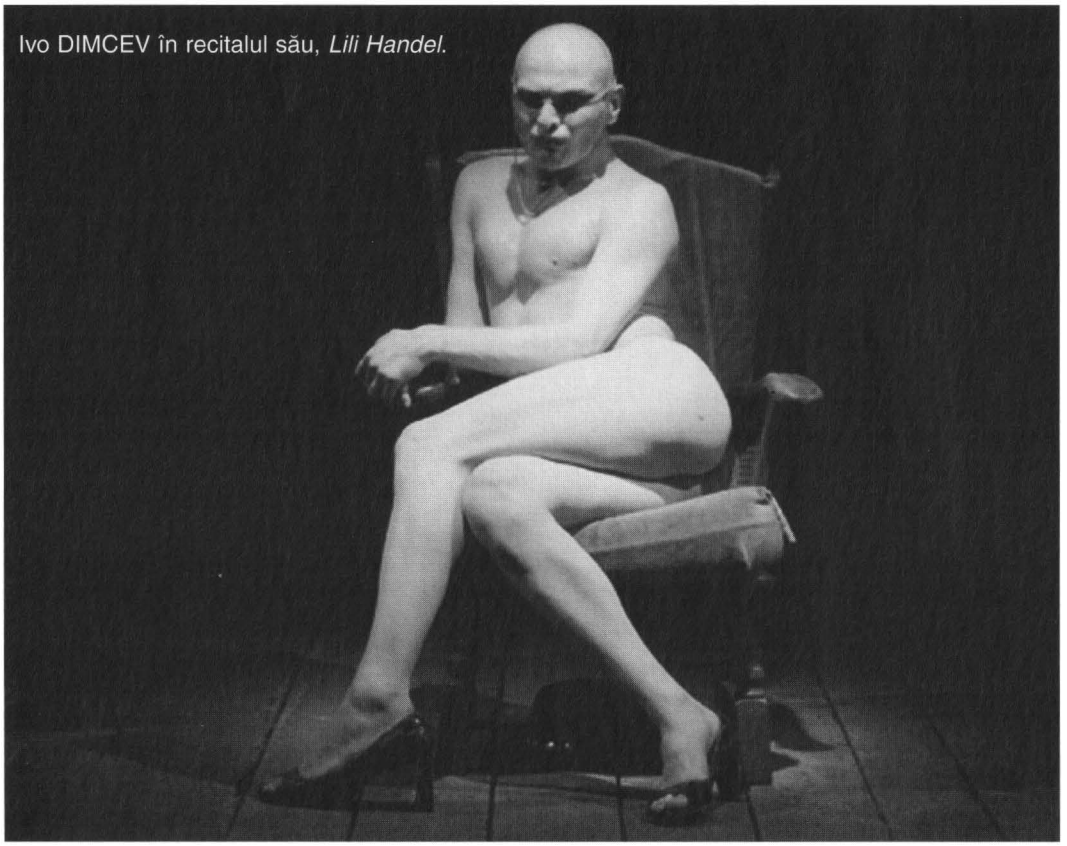
Kamikaze, spectacolul Alinei Nelega, cu Elena Purea-Todoran și Costin Găvază, jucat în Sala Studio a Teatrului Municipal Baia Mare, a oferit spectatorului nocturn 55 de minute de violență – vizuală, limbaj și gesturi. Pe scena goală, doi protagoniști și-au spus poveștile printre interjecții și eforturi fizice de apropiere și rupere – un puzzle emoțional cu forme ascuțite, care se compunea din potriviri forțate. Un cuplu exploziv, la propriu, în care mireasa Camelia amenința cu grenada în mână, încercând să-și producă singură adrenalina pe care cu alte ocazii i-o procura bărbatul care o adusese în lumea nomazilor cu motoare. Spectacol rece, despre nevoia de a salva o viață, impregnată în conștiința unui chirurg, și derizoriul unei existențe împinse spre limită, precum o mașină călcată pe accelerație.

Taina cerşetorului – spectacol în regia, scenografia şi interpretarea lui Mihai Bica – a propus o întâlnire caldă, inocentă, cu un sfânt citadin. Pentru text, Costin Manoliu a încercat o „coproducţie" cu Gogol, Shakespeare, Nikolai Erdman, Sfântul Nicolae Velimirovici, Nichita Stănescu şi Emil Brumaru, din a căror operă a folosit replici şi versuri, citate ca atare. Cerşetorul în blugi uzaţi, cu cămaşă peticită şi palton imens, mărunt posesor al unei colivii-simbol ce proteja (sau ţinea prizonieră?) o floare roşie, îşi deapănă povestea vieţii, ca pe o spovedanie. Dacă ascultându-l te învăluie melancolia, e pentru că, din prima clipă când intră în scenă, Mihai Bica transmite o stare de linişte, de calm, de smerenie în faţa unei lumi care merită a fi citită printre rânduri; 60 de minute de bucurie, de fragilitate şi speranţă, create cu puţine mijloace, dar cu pofta de a dărui ca actor, construită pe o dăruire preexistentă a textului.

Quixote – spectacolul Adei Milea, realizat în „parteneriat" cu Cervantes, Romulus Chiciuc (vioară), Bogdan Burlăceanu şi Adrian Cristescu (pian) – a reuşit să strângă cel mai mare număr de spectatori înregistraţi la un spectacol în această ediţie de ATELIER. Foarte tineri, spectatorii au împins spectacolul în „prelungiri", solicitând bis artiştilor, în trei rânduri. *Performance*-ul a animat şi invitaţii sosiţi din străinătate, care după trei zile de spectacole în limba română sau maghiară, au reuşit să înţeleagă aproape fiecare cuvânt rostit / cântat pe scenă.

Micuţa Moarte, al doilea solo din cariera Marinei Sossi, este un spectacol puternic influenţat de piesele lui Beckett şi Teatrul Nô, după cum explica Neil Light, tânărul regizor responsabil de efectele vizuale, comice şi controversate cu care este presărat spectacolul. Împărţit în trei tablouri distincte, *performance*-ul se joacă cu imaginaţia spectatorului, invitându-l să adauge elementele mimate pe scenă. Pentru început, suntem invitaţi în lumea unei *actriţe* care, cu o peruca blondă, o pereche de sandale aurii şi o rochie albă vaporoasă, recreează lumea filmelor *noir.* Al doilea rol adus pe scenă a fost *Ingenua*, o apariţie construită din lumină şi umbră, din descoperiri de obiecte şi un stângaci mod de a folosi scena. Cel mai expresiv moment a fost *Omul fără chip,* imaginat într-un moment romantic – o cină cu o tânără. Marina Sossi a reuşit în interpretarea ei să delimiteze clar cele două personaje surprinse la masă. Obiectele vestimentare au fost transformate în mâncare, pahare şi vin, fiind folosite cu mult umor.

Cel mai puternic experiment teatral a fost însă ***Lili Handel,*** spectacolul artistului bulgar Ivo Dimcev. Fiind considerat cel mai promiţător talent al teatrului bulgar, Ivo şi-a perfecţionat pregătirea artistică cu metode mai puţin tradiţionale, urmând cursuri de *butoh,* improvizaţie, tehnică vocală în mai multe ţări europene. Talent multilateral, pe lângă dans şi coregrafie se ocupă de muzică (compune şi interpretează), film experimental şi fotografie. Spectacolul oferit la Baia Mare, în chiar închiderea Festivalului, este o originală îmbinare de sânge, poezie şi muzică – explică organizatorii în caietul-program, avertizând de asemenea că spectacolul este interzis spectatorilor sub 16 ani. Spectacolul, a cărui premieră a avut loc în 2004, a primit din partea unui juriu alcătuit din cursanţi ai seminarului tinerilor critici de teatru Premiul pentru cel mai bun actor cu ocazia Festivalului de Teatru Alternativ de la Szeged (Ungaria, 2005). Încă de la început, spectatorul se vede obligat să renunţe la orice clişeu artistic, pentru că ceea ce i se promite depăşeşte orice orizont de aşteptare. Spectacolul redefineşte şi abuzează de nuditate, indecenţă. Mişcările sunt riguros trasate, în ritm mecanic. Facem cunoştinţă mai întâi cu o voce contorsionată pe tonalităţi foarte înalte, împletită cu melodia *Mona Lisa* a lui Nat King Cole. Din


Ivo DIMCEV în recitalul său, *Lili Handel.*

întuneric apare un corp gol, puternic în constituție, dar fragil în mișcare. Ființa care intră în lumină nu are nimic uman. Provoacă dezgust și frică. *Lili Handel* – personajul – se zbate să găsească echilibrul, pendulând între gesturi obscene și mișcări grațioase: mânuiește precum în gimnastica ritmică o panglică imensă, care însă se înnoadă, stricând momentul artistic; acompaniază cu greutate un disc de vinil a cărui ac sare mereu, lăsând vocea tânguindu-se de singurătate. Încearcă și dă greș; reia, și iar eșec. Momentul cel mai puternic este creat de gestul disperat al artistului de a oferi totuși ceva spectatorilor, atunci când orice încercare artistică eșuează. Cu o seringă de unică folosință, artistul își scoate sânge, pe care îl licitează. Publicul – deloc dezgustat – intră în joc firesc. Se licitează sume serioase, iar la un moment dat, o tânără entuziastă răspunde întrebării: *Cât oferiți pe sângele lui Lili Handel?* cu un foarte sincer și serios: *Toată viața mea!*

Spectacolul a fost aplaudat îndelung, iar un tânăr preot greco-catolic, în costum negru și cu dog caller-ul la vedere, a răspuns tolerant întrebării referitoare la înțelesul spectacolului: „O reinterpretare modernă... a vieții".

Echipa de organizare formată din: Marilena Frențiu (Director general al Teatrului Municipal Baia Mare), Nicolae Weisz (director artistic al aceleiași instituții) și Radu Macrinici (Directorul Festivalului Internațional de Teatru ATELIER) a reușit să ducă la bun sfârșit nu mai puțin de 28 de evenimente. Pentru Baia Mare, festivalul de teatru a însemnat o întâlnire majoră și inedită, dar care a demonstrat că cele două săli de pe strada Crișan pot fi umplut până la refuz de spectatori.

Ionuț SOCIU București

Uși Deschise la Facultatea de Teatru

S-a întâmplat la UNATC, între 19 și 21 mai a.c. și, ca în fiecare an, un public extern format din elevi de liceu, studenți ai altor universități, ziariști și oameni de teatru a conferit evenimentului dinamica unui microfestival de teatru în programul căruia s-au regăsit într-o armonie eclectică examene de actorie și regie, coregrafie și păpuși-marionete, expoziții de scenografie, *performance*-uri și spectacole experimentale. Directorul *„Ușilor Deschise"* a fost studentul Alexandru Ștefan, care, împreună cu colegii săi din anul II Teatrologie, au pus acest festival pe picioare, ocazie pentru *discreții* teatrologi de a părăsi pentru o perioadă biblioteca și de a se încumeta la o treabă care cere multă mobilitate, abilitate managerială și, care se poate dovedi chiar plăcută pentru cel ce are conștiința *utilității* unei astfel de experiențe colective.

Deși sunt încă student la UNATC, deși pe majoritatea celor implicați în eveniment, atât ca organizatori dar și ca interpreți, îi cunosc, unii îmi sunt chiar buni prieteni, voi încerca o relativă detașare afectivă de *subiect* în tentativa de a puncta o parte dintre spectacolele văzute și de a schița un vag portret al generației din care și eu fac parte, și în viitorul căreia cred cu toată tăria. Dar despre viitor e pripit să vorbim, mai ales în cazul unei arte care se susține pe șubredul binom *aici* și *acum*, așa că, dați-mi voie să trec la *cestiune*:

Tanga project este un proiect, independent purtând antetul **dramAcum,** realizat la inițiativa Fundației Soros și având drept consultanți pe Roberta Levitow (regizor și profesor la Bennigton College, USA) și Nicolae Mandea, coordonatorul proiectului fiind Bogdan Georgescu (student anul III regie) și echipei formate din studenți la Regie, Actorie, Scenografie și ai Facultății de film. Pe scurt: patru studenți (Mădălina Dan, Paul Dunca – coregrafie, Selma Dragoș – regie; Andrei Rus – Comunicare audiovizuala) scriu în toamna lui 2005 patru texte de 10 minute, care vor fi ulterior montate de alți patru studenți la regie anul III (David Schwartz, Miruna Dinu, Ioana Păun, Vera Ion), împreună cu o echipă de studenți la Actorie și vor constitui împreună un spectacol de o oră ce a reușit să strângă în șase luni un palmares de invidiat:spectacolul s-a jucat de 3–4 ori în platoul de regie *Ion Sava* UNATC, de două ori la Teatrul Mic, de două ori la Teatrul Masca, odată la Teatrul de Comedie în cadrul FestCo și ultima oară la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. N-aș exagera deloc afirmând că mai la toate reprezentațiile, *Tanga P.* a avut un succes nebun, reușind să se impună ca un spectacol profesionist, și nicidecum ca unul *strict* studențesc. Despre *Tanga* se mai pot spune multe, fiind un subiect la care voi mai reveni într-un alt context și care poate însemna un punct de cotitură în teatrul românesc contemporan și îi poate liniști pe cei speriați de *ce va să vină* și de starea insalubră a teatrului românesc, bla, bla, bla. *Tanga Project* nu înseamnă *sex, drugs and rock and roll* și nicidecum un prilej pentru tinerii teribiliști de a epata zgomotos și vulgar, ci este un spectacol plin de umor, farmec, inteligență și talent, fiind în același timp actual, viu și necesar. Adică: teatru.

Life of objects. (Viața obiectelor) ar constitui împreună cu **Proiectul Tanga** o posibilă „Secțiune off" a *Ușilor Deschise*, fiind tot un eveniment extracurricular, independent și a fost posibil datorită efortului depus de Ioana Păun (regie anul III) și a colegilor ei de an, aceiași enumerați mai sus în cazul *Tanga P.* Spectacolul *Life of objects* este rezultatul unui workshop de opt zile susținut de o trupa independentă olandeză, împreună cu studenții-regizori ai anului III și care s-a concretizat într-o serie de *performance*-uri desfășurate simultan pe holurile facultății, pe scări și chiar într-o toaletă. Mai puțin spectaculos din cauza conceptului nonnarativ, dar incitante prin modul insolit de folosire a spațiului și a unor obiecte domestice, *Life of objects* rezidă într-o fuziune discret minimalistă între spațiul real (impersonal) și cel teatral (invizibil) și reflectă încă odată pofta acestui grup de studenți pentru nou, experiment, pentru formele simple, profunde, nemăsluite.

Arta Actorului. Este și secțiunea care a atras, firește, cel mai numeros public în timpul *Ușilor deschise* și în cadrul căreia au avut loc examenele de actorie ale anilor I, II și III pe texte variind de la Cehov, Strindberg, *tinerii furioși* sau autori ceva mai contemporani precum Biliana Srblianovici, autoarea piesei *Trilogie belgrădeană*. Interesant este că, deși studenți ai aceleiași facultăți, lucrurile diferă de la an la an, de la profesori la profesori și de la o metodă la alta, asta neavând neapărat un sens negativ, ba dimpotrivă putând fi o sursă fertilă pentru emulație și diversitate. Să vedem în ce constau diferențele. Să luăm de exemplu examenul de actorie al anului II (coord. de prof. univ. Adrian Pintea, clasa. prof. univ. dr. Florin Zamfirescu) pe piesa lui Cehov *Piesă fără titlu*. Scena e decorată atent în spiritul vremii, tinerele studente sunt îmbrăcate în rochii delicate cu volane discrete, băieții poartă tunici elegante și butoni aurii, atmosfera e una *cehoviană*, se cântă în ruseşte în timpul fiecărui interludiu, se joacă frumos, cu eleganță și gesturi așezate. Aceasta poate fi o pistă. Dar să vedem acum și examenele celor de la anul III (clasa.prof. Ion Cojar) pe *Schițele* lui Caragiale sau pe *Trilogie belgrădeană*. Aici decorul e abia schițat, costume nu poartă decât cine vrea, se pornește dintr-un punct zero și se urmărește mai puțin crearea unei iluzii și reconstituirea unui timp anume, ci mai mult găsirea unui *adevăr* (cel mai important cuvânt pentru d-l Ion Cojar) personal, viu, nepremeditat. Aceasta ar fi o a doua cale. Care e mai bună? Viitorul acestor copii ni-l va spune.

Coregrafie. Iată o secție care, an de an, atrage un public tot mai interesat și preocupat de dansul contemporan, o artă ce începe să prindă cheag și la noi în ultimii an și să-și formeze un public fidel. La coregrafie se întâmplă un lucru foarte curios: poți vedea într-o singură clasă zece oameni cu viziuni complet diferite (ba chiar opuse) asupra dansului. Poți întâlni în același loc oameni care cred doar în baletul de factură clasică, alții sunt adepții deja celebrului teatru-dans, și pe care profesorii Adina Cezar, Raluca Inaegic, Sergiu Anghel și Liliana Iorgulescu îl susțin, dar, bineînțeles, în maniere diferite, și mai sunt câțiva (puțini), care se reclamă drept adevărații contemporani, fiind interesați de formele cele mai radicale de dans, chiar până acolo unde dansul dispare și nu rămân decât corpul și tensiunea care-l definește. Aceștia ar fi *rebelii*, cei care tind spre o sinteză a coregrafiei cu artele vizuale și spre o desprindere de dansul clasic și de formele arhaice ale coregrafiei, *arhaic* însemnând chiar și ceva ce datează din anul 2000. Reacționari vs. progresiști, ve-ți zice! Poate, cert e că și unii și alții contribuie în mod fericit la o evoluție dialectică a dansului, a cărui existență depinde tocmai de *conflictul dintre generații*.

Scenografie. Nu știu cum se face că de fiecare dată când studenții scenografi expun în cadrul *Ușilor deschise*, abia atunci lumea își aduce aminte de ei, ba mai mult decât atât trăiesc un șoc *estetic* descoperindu-le machetele, schițele, lucrările și, acolo unde e cazul, chiar decorurile *reale* realizate pentru colegii lor de la regie. Puțini chiar dintre colegii lor de la alte secții ajung vreodată la mansardele de la etajul IV, probabil cel mai fermecător loc din școală, acolo unde se află atelierele studenților, și, unde se lucrează zi și noapte cu o discreție și o modestie admirabile, ce nu așteaptă nici aplauze zgomotoase și nici strigăte de încurajare. N-aș vrea să sune ca o vorbă goală, dar să știți că de o parte dintre acești studenți ve-ți mai auzi și peste ani, și nu peste mulți!

Despre prezența studenților păpușari-marionetiști și a celor de la regie în programul *Ușilor deschise* n-aș putea scrie pentru că n-am reușit să le văd examenele, dar sper că voi reveni asupra lor cu o altă ocazie.

În loc de concluzie, aș prefera să fac o mărturisire personală: ceea ce mă leagă afectiv de Facultatea de Teatru cu toate secțiile ei s-a născut chiar în primul an de studenție, atunci când descopeream timid și optimist această școală unică cu holurile ei întunecoase și patinate de vreme și unde plutea o energie aparte, un flux emoțional copleșitor și care se schimba de la o clipă la într-o varietate de contraste și idei, și unde căile de comunicare păreau multiple. Poate fi chiar halucinant să vezi la ore imposibile din zi și din noapte în aceeași clădire actori zgomtoși și exuberanți, regizori cu ochii încercănați cărând împreună cu scenografii lor panouri și cutii cu vopsele, coregrafi pășind desculți și impasibili, la antipod cu agitația generală și teatrologi apolinici aplecați asupra tomurilor în biblioteca facultății, și care oftează din când în când din pricina tropăiturilor din sălile de deasupra. Cam așa arată partea nevăzută a UNATC, și, care, vă asigur, este și cea mai interesantă, și poate de aceea există *Ușile Deschise*: pentru ca invizibilul să devină măcar pentru trei zile vizibil.

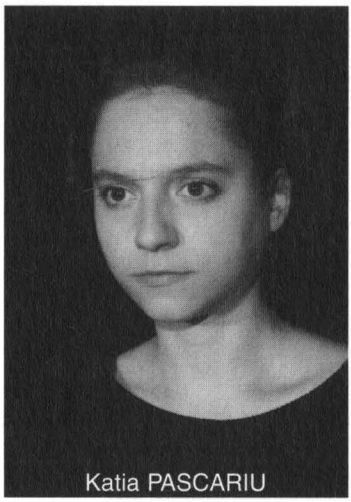
Nu sunt atât de pesimist încât să spun, odată cu Ben Akiba, *Totul a fost deja*, dar nici atât de optimist precum Konrad Lorenz încât să afirm *Nimic n-a fost încă*, dar pot fi într-atât de moderat încât să fiu de acord cu Popper și Lorenz împreună și să consider că *viitorul este deschis*, de aceea cred în șansa acestei generații de a se afirma și de aduce în teatrul românesc un suflu nou, născut nu din *idei primite de-a gata,* ci dintr-o experiență autentică, curajoasă și imprevizibilă.

Premiile Galei Absolvenților

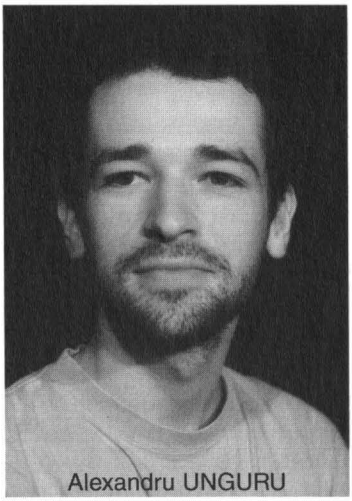
Comunicat de presă

Juriul, format din Maia Morgenstern, Dorina Lazăr, Doina Levintza, Magdalena Boiangiu, Ileana Lucaciu, Andreea Dumitru, Vava Ștefănescu, Mircea Cornișteanu, Mihai Dinvale, Radu Afrim a acordat următoarele premii:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: ***CELE DOUĂ ORFELINE*** de Eugen Mirea și Henri Mălineanu, după A.P. D'Ennery și E. Cormon – interpretat de studenții anului IV Arta Actorului, clasa lect.univ.drd. Doru Ana, regia prof.asoc. George Ivașcu


Katia PASCARIU

Irina SÂRBU


Alexandru UNGURU

Premiul pentru interpretare feminină: **Katia Pascariu**, clasa lect. univ. drd. Doru Ana – pentru rolul *Madeleine* din spectacolul ***Vor mai înflori florile în noroi?*** după *Victimele datoriei* de Eugène Ionesco

Premiul pentru interpretare masculină: **Alexandru Unguru**, clasa lect.univ.drd. Doru Ana – pentru rolurile *Roger* din spectacolul ***Cele două orfeline*** și *Domnul Tepan* din spectacolul ***Picnic pe câmpul de luptă*** de Fernando Arrabal

Premiul pentru scenografie: **Magdalena Ene**, clasa prof.asoc.drd. Viorica Petrovici – pentru spectacolul ***16/9 sau Barbă albastră, speranța femeilor***

Premiul pentru creație coregrafică: **Cătălina Ghiuță**, clasa lect.univ.drd. Liliana Iorgulescu – pentru spectacolul ***16/9 sau Barbă Albastră, speranța femeilor***

Premiul pentru actorie – păpuși și marionete: **Hana Bănuță, Andreea Iuliana Botescu, Cristina Curelea, Oana Duduman, Laura Teodora Duică, Irina Dumitrescu, Cristina Iosif, Beatrice Petrescu, Angela Poenaru, Maria Amalia Țăran, Valentina Văduva**, studenți anul IV Arta Actorului mânuitor de păpuși și marionete – interpreții spectacolului ***Mitul lui Sisif*** după Albert Camus; regia: lect. univ. dr. Ionuț Brancu

Premiul pentru teatrologie: **Ioana Moldovan**

Premiul special al juriului: **Irina Sârbu**, clasa lect.univ.drd. Doru Ana – pentru rolul *Povestitorul* din spectacolul ***Cele două orfeline***

Premiul pentru regie – nu s-a acordat

Premiile au fost sponsorizate de **Banca Română pentru Dezvoltare – Groupe Societé Générale**.

Rectorul UNATC, prof.univ.dr. Florin Zamfirescu, a oferit **Diploma Rectorului** spectacolului ***O scrisoare pierdută***, pentru actualizarea clasicului Caragiale. Interpreți: Alexandru Unguru, Rareș Abraham, Florin Lăzărescu, Cătălin Fartaeș, Alexandru Sabău, Mădălin Mandin, Radu Câmpean, George Remeș, Ion Cosma, Ana Maria Donosa, Marin Grigore, Vlad Popescu, Andrei Radu (anul IV Arta Actorului, coordonator lect. univ. drd. Doru Ana) și Mihai Bendeac (master. Arta Actorului, anul I, coord. prof. univ. dr. Gelu Colceag)

Seara de gală s-a încheiat cu spectacolul ***Comedia erorilor*** de Shakespeare în regia lui George Dogaru (absolvent 2005, clasa prof.asoc. Tudor Mărăscu și prof.asoc. Mihai Manolescu) și interpretarea unui grup de studenți la Master – Arta Actorului (anul I, coordonator prof.univ.dr. Gelu Colceag).

EVENIMENT

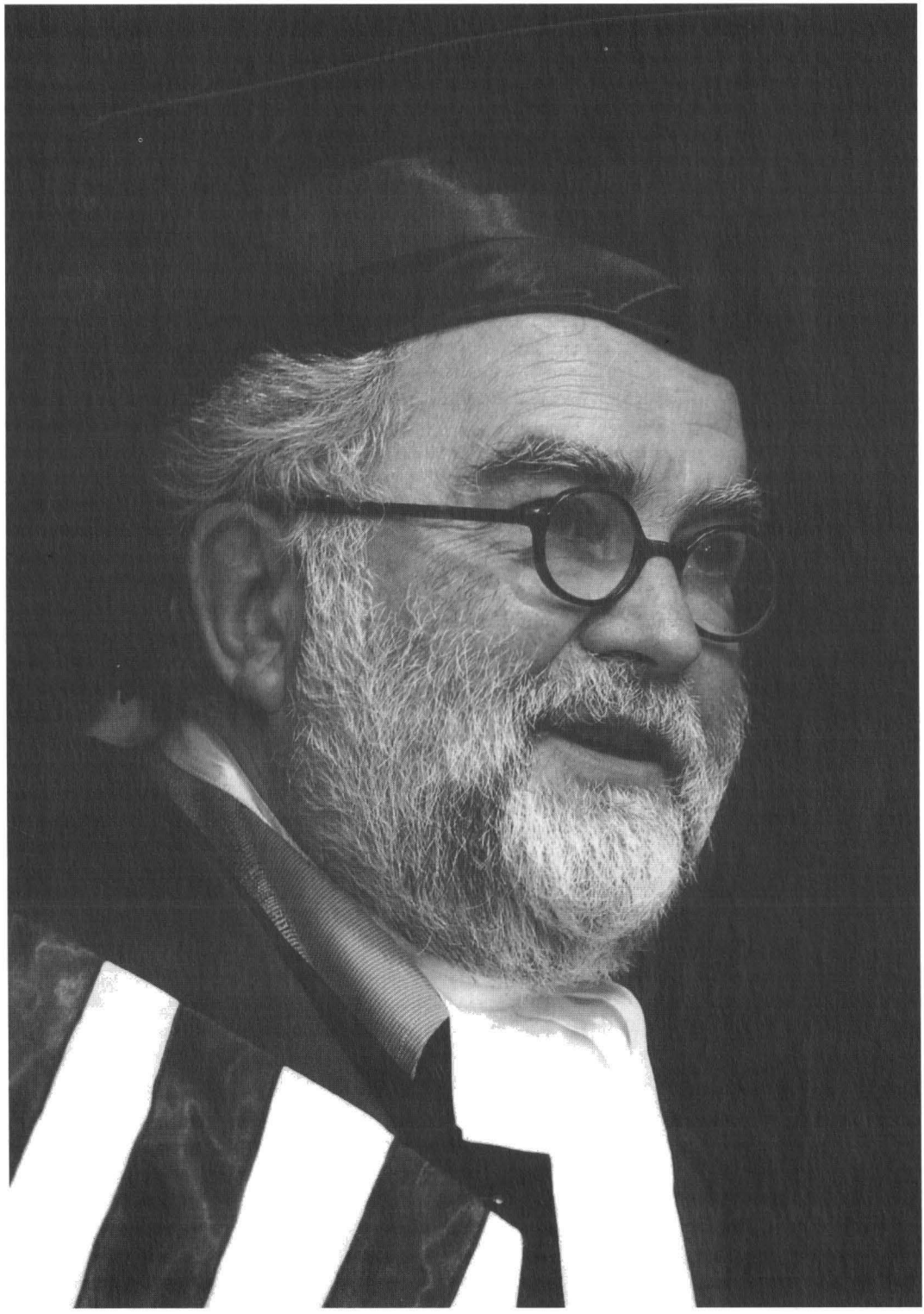
Nicolae PRELIPCEANU

George Banu pe scena de la Casandra

Chiar în ziua anunțată alarmist de televiziuni și ziare ca una de care ar trebui să ne temem, pentru că – zice-se – trei de șase strică (6 a șasea 2006), reputatul critic de teatru George Banu, cunoscut apropiaților săi ca... Biță, și-a făcut debutul pe scena de la Casandra. Spectacolul – din păcate, din fericire, *who knows?* – a fost unul unic. Unic în sensul ca nu se va mai repeta, unic și-n sensul celălalt, axiologic. Cu aparența sa de bonom, tratând cu egală deferență pe fitecine, vedetă sau numai om, George Banu este, totuși, o mare personalitate a teatrului de azi. Nu a celui românesc, a teatrului universal vreau să spun.

Piesa care s-a jucat la Casandra într-o marți de la începutul lunii iunie se intitulează „Acordarea titlului de doctor *honoris causa* al UNATC", și i-a avut printre interpreți pe Florin Zamfirescu, „magnificul rector" al UNATC, pe prorectorul Laurențiu Damian, pe decanul George Colceag și pe cancelarul UNATC, Dan Vasiliu. Cu toții în mare ținută, cu togi și acele greu de uitat toci (o fi acesta pluralul cuvântului „tocă"?) cu un ciucure atârnând lateral, parcă pentru a contrabalansa puțin solemnitatea întregii ținute. După ce i s-a citit decretul în latină, George Banu a urcat pe scenă și părea stingher, așa cum se înfățișa, în costumul său civil, înainte de a fi și el înveșmântat, chiar sub ochii asistenței înduioșate și, poate, puțin amuzate, ca să fie asemenea celorlalți patru.

Spectacolul, cum observa cineva la ieșire, a fost bine regizat și bine jucat. Ar fi fost culmea să nu fie așa. George Banu, Biță al nostru, al tuturor, a fost lăudat cu căldură și simplitate cuceritoare de Victor Rebengiuc și Felix Alexa, dar mai ales a rostit el însuși un cuvânt și meșteșugit și firesc, ceea ce lui îi reușește aproape întotdeauna. George Banu și-a amintit de anii îndepărtați când era student la IATC, de spectacolele pe această scenă și a observat că e prima oară când pășește el însuși pe ea. Cum este un specialist în privire, în a privi teatrul cu o finețe pe care a remarcat-o un mare regizor precum Peter Brook, în a privi omul din spate, descoperind sensuri altora secrete, desigur că, aruncându-și privirea de pe scenă în sală, el a descoperit alte sensuri și alte înțelesuri. A spus în cuvintele pe care le-a rostit că s-a ferit de a se fixa, căutând mereu altceva și altceva, într-o alunecare spre esență, adaug eu acum, de teama de a deveni monoton, așa cum sunt atâția dintre cei care compun această lume. Oricum, urcarea sa pe scena de la Casandra vine la scurtă vreme după ce a păsit pe scena Naționalului clujean, unde a „jucat", sub bagheta lui Mihai Măniuțiu, *Uitarea*, pe propriul său text, într-un spectacol combinat, de teatru și dans și text. Spectacol care s-a repetat și la București, pe scena de la Odeon. La Casandra, cineva remarca: ia te uită, a ieșit din casă și Pintilie, care nu iese și nu permite să i se facă fotografii. Da, pentru George Banu a venit și Lucian Pintilie, ba a mai și rezistat la o ședință foto improvizată, pe trotuarul de vizavi de Casandra, unde se oprise împreună cu George Banu și cu câțiva apropiați ai acestuia.



Aşadar, cel pe care l-aţi văzut la TVR în „Teatrul memoriei" şi în „Nemuritoarele personaje ale teatrului", cel care a scris *Teatrul memoriei, Roşu şi aur, Actorul pe drumul fără întoarcere, „Livada de vişini", teatrul nostru, Ultimul sfert de secol teatral, Uitarea, Peter Brook. Spre teatrul formelor simple,* profesorul de la Sorbona şi Louvain, criticul care scrie în faimoasele reviste din lumea întreagă şi conferenţiază în toate cele patru puncte cardinale ale teatrului universal, George Banu, este *doctor honoris causa* al Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti. Toga şi toca nu l-au schimbat pe prietenul nostru, au subliniat, poate, o clipă, faptul că, deşi ne e apropiat, el, George Banu, este un membru al elitei acestei lumi, un om pe care-l iubim şi care ne onorează cu prietenia sa.

Delia VOICU

Mentorul cu chip shakespearian

La început, **George Banu** a fost, pentru mine, doar o reputaţie. Una copleşitoare. Un om cu renume, un model abstract, un teatrolog cu destin unic, ajuns „pe o undă de graţie" în Parisul Artei dintotdeauna, croindu-şi acolo un drum strălucit, de care nici un alt om de cultură român dedicat scrisului despre teatru – cu excepţia lui Eugen Ionescu – nu ştiu să mai fi avut vreodată parte. Un intelectual care, plecând din ţara natală, avea să-şi împlinească o binecuvântată vocaţie.

Reputaţia a prins apoi chip, un chip luminos şi jovial, radiind acea căldură umană şi acea înţelepciune cu care Shakespeare l-a înzestrat pe Prospero – chip despre care s-ar putea într-adevăr spune, cum el însuşi afirmă, că e „făcut din materia spectacolelor pe care le-a văzut".

În anii din urmă, am avut bucuria de a-l citi pe George Banu şi *altfel* decât un lector obişnuit. Şi asta pentru că m-am aplecat asupra câtorva dintre scrierile lui nu numai cu nerăbdarea de a-l redescoperi, de fiecare dată, pe vestitul exeget al atâtor pagini de istorie şi teorie teatrală universală şi autohtonă, ci şi cu sfiala, aş zice chiar teama, justificată, a traducătorului chemat să obţină o imagine, o tălmăcire pe cât cu putinţă fidelă înţelesurilor unui text şi, mai ales, valorilor lui stilistice, expresivităţii lui. Căci, înainte de a fi un critic de autoritate ori un „îndrăgostit de teatru", cum frumos l-a numit cineva, George Banu este, cu certitudine, un scriitor. Traducătorului îi revine, aşadar, o dublă misiune: aceea de a păstra intactă limpezimea ideilor, coerenţa argumentaţiei, de a marca saltul, uneori spectaculos, de la analiza cazului particular la generalitatea unei concluzii, şi aceea de a găsi echivalenţe pentru metaforele care îi înnobilează discursul, pentru subtilitatea comentariului, pentru turnura atât de elegantă a frazei.

Scrisul lui George Banu face mai mult decât să-l exprime: *îl defineşte*. Îl defineşte ca autor şi ca personaj al propriilor sale creaţii; se cuvine, prin urmare, ca traducătorul să restituie portretul acestui personaj, aşa cum se profilează el dinapoia rândurilor şi printre ele: un analist minuţios, atent la nuanţe, care pune sub lupă o piesă, un spectacol, un regizor, un actor, deslusind înţelesuri uneori

bine ascunse, dar şi un om care se implică deseori nu doar ca observator, ci şi ca protagonist al evenimentelor consemnate (pitorescul unor relatări, nostalgia evocării unor clipe de neuitat, trăite de-a lungul anilor alături de personalităţi legendare ale scenei – ca Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Giorgio Strehler, Peter Brook sau Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Andrei Şerban ori Silviu Purcărete – fac farmecul multor pagini); în sfârşit, un autor care ştie să surprindă o atmosferă, să creioneze o siluetă fugară sau să circule nestingherit printre meridianele şi epocile Teatrului, aruncând punţi peste timp şi sintetizând într-un paragraf esenţa unei mişcări artistice complexe.

Cu timpul, George Banu a devenit pentru mine, cu adevărat, un mentor exigent, al cărui ritm de lucru şi prag de cunoaştere m-au obligat la un efort creativ susţinut, împlinit printr-o creştere interioară neîncetată. Productiv şi perfecţionist, niciodată împăcat de varianta finală, căutând să cuprindă din zbor *semnificaţia ultimă*, cea abia sosită în realitate, George Banu mi-a arătat pe viu ce înseamnă tensiunea de a fi deopotrivă în *istorie* şi în *actualitate*.

Îi mulţumesc că m-a ales să-i fiu „acompaniator", un cuvânt bogat şi gingaş, împrumutat de la Nina Berberova, cuvânt care ne este amândurora drag...

George BANU

Curriculum vitae

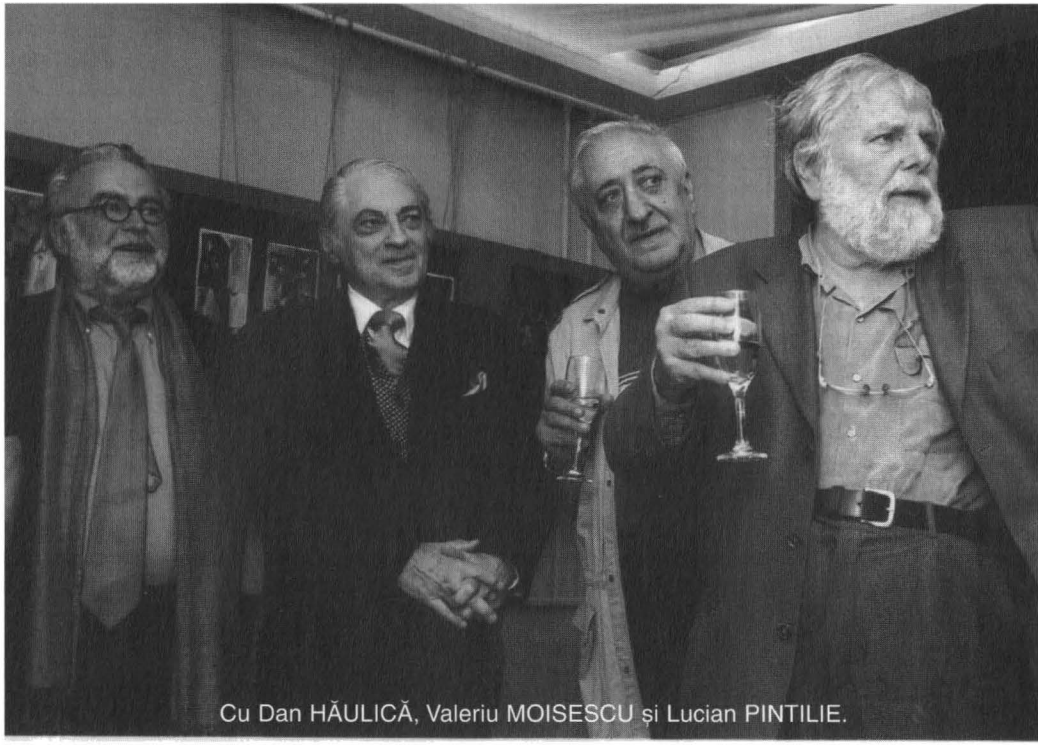
Locul şi data naşterii: Bucureşti, 22 iunie 1943

Studii:

- Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu" Buzău
- Absolvent al I.A.T.C. „I. L. Caragiale", Secţia Teatrologie – Filmologie
- Doctor în Estetică al I.A.T.C. „I. L. Caragiale" (1972)
- Doctor al Universităţii Sorbona (1977)
- Doctor de Stat – Paris (1983)

Activitate profesională:

- Asist. univ. la I.A.T.C. „I. L. Caragiale" (1968–1973)
- Prof. univ. dr. la Universitatea Sorbona (Paris, Franţa) şi la Universitatea Louvain la Neuve (Belgia), din 1974 până în prezent
- Preşedinte al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) – ales pentru trei mandate succesive
- Preşedinte de Onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.)
- Director al Academiei Experimentale de Teatru, Paris (1991–2000)
- Membru în *board* şi colaborator al unor prestigioase publicaţii: *Secolul 20, Teatrul, Teatrul azi, România literară, Contemporanul (România), Travail Théâtral, Alternatives Théâtrales, Art Press, L'Art du Théâtre, El Publico, Etudes Théâtrales*
- Membru în jurii, iniţiator şi moderator de colocvii, seminarii, ateliere la cele mai importante festivaluri şi manifestări teatrale din lume



Cu Dan HĂULICĂ, Valeriu MOISESCU și Lucian PINTILIE.

Cu Excelența Sa Hervé BULOT – ambasadorul Franței – și cu Radu BELIGAN.

Cărţi publicate:

- ***Arta teatrului*** (în colaborare cu Michaela Tonitza-Iordache, Ed. Meridiane / Ed. Nemira)
- ***Bertolt Brecht şi Orientul*** (Ed. Aubier)
- ***Teatrul memoriei*** (Ed. Actes Sud / Ed. Univers)
- ***Actorul pe calea fără de urmă*** (Ed. Gallimard / Ed. Fundaţiei Culturale Române)
- ***Peter Brook sau regizorul şi cercul*** (Ed. Flammarion)
- ***Teatrul sau clipa împlinită*** (Ed. de l'Herne)
- ***Roşu şi aur*** (Ed. Flammarion / Ed. Fundaţiei Culturale Române)
- ***Teatrul, ieşiri de salvare*** (Ed. Aubier)
- ***Cortina sau spărtura lumii*** (Ed. Adam Biro)
- ***Livada de vişini, teatrul nostru*** (Ed. Actes Sud / Ed. Allfa)
- ***Exerciţii de acompaniament, de la Antoine Vitez la Sarah Bernhardt*** (Ed. L'Entretemps)
- ***Omul cu spatele, teatru-pictură*** (Ed. Adam Biro)
- ***Nocturne, să pictezi noaptea, să joci în întuneric*** (Ed. Adam Biro)
- ***Uitarea*** (Ed. Solitaires Intempestifs / Ed. Apostrof)
- ***Ultimul sfert de secol teatral*** (Ed. Paralela 45)
- ***Peter Brook, teatrul formelor simple*** (Ed. Polirom / UNITEXT)

Producţii TV:

- ***Cehov sau martorul imparţial*** (Canalul ARTE, în colaborare cu regizorul Jaques Renard)
- ***Shakespeare sau regi în furtună*** (Canalul ARTE, în colaborare cu regizorul Claude Mourieras)
- ***Memoria teatrului*** (serial TVR, în colaborare cu regizorul Dominic Dembinski)
- ***Nemuritoarele personaje ale teatrului*** (serial TVR, în colaborare cu regizorul Dominic Dembinski)

Spectacole de teatru:

- ***Celălalt Cioran*** (în colaborare cu regizorul Radu Penciulescu, la Teatrul Naţional Bucureşti)
- ***Uitarea*** (în colaborare cu regizorul Mihai Măniuţiu, Teatrul Naţional Cluj)

Distincţii:

- Premiul Criticii Franceze – 1981 (***Bertolt Brecht şi Orientul,*** Ed. Aubier)
- Premiul Criticii Franceze – 1984 (***Teatrul, ieşiri de salvare,*** Ed. Aubier)
- Premiul Criticii Franceze – 1989 (***Roşu şi aur,*** Ed. Flammarion)
- Premiul UNESCO (pentru documentarele teatrale: ***Cehov sau martorul imparţial*** şi ***Shakespeare sau regi în furtună***)
- Les Palmes Académiques (Franţa)
- Ordinul Artelor şi Literelor (Franţa)
- Ordinul Meritul Naţional (Franţa)
- Premiul Oraşului São Paulo (Brazilia)
- Premiul Oraşului Bologna (Italia)
- Premiul UNITER
- Premiul AICT – Secţia Română
- Doctor Honoris Causa al Universităţii de Arte „George Enescu", Iaşi
- Doctor Honoris Causa al Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", Bucureşti

ESEU

Visky ANDRÁS

Dramaturgia „de baracă"

(articol de dicționar)

~ este forma dramatică elaborată de dramaturgia existențialistă → *a spațiului îngust* pentru situațiile ce coincid cu pierderea libertății. Începutul, de fapt, al dramei, expoziținea construită, cel mai adesea, din semne nonverbale, prezintă traumele provocate de pierderea libertății. Această experiență comună îi constrânge pe interpreți la uniformizare în situația creată de baracă, închisoare, lagărele morții și în gulaguri, în coloniile ce generează spațiile impersonale, dependențele, jocurile puterii, faptele de violență verbală și fizică.

*

În intențiile generatoare de tensiune ale **dramaturgiei de baracă,** experiența libertății pierdute nu este doar a interpreților; experiența comună, atât în compoziția dramatică, cât și în timpul spectacolului, îi aduce laolaltă, în același spațiu, și pe spectatori, și pe actori, cu toții devin, pe durata spectacolului, locuitorii aceluiași penitenciar, aceleiași colonii, aceluiași lagăr de concentrare, aceluiași „spațiu de-o formă incertă împrejmuit cu sârmă ghimpată". Nu se separă spațiul de joc de cel al receptării – actorii joacă adesea și în spatele rândurilor de scaune, replicile răsună și „peste capetele" spectatorilor; cu alte cuvinte, acustica spectacolului transformă spațiul într-un univers sonor unitar etc. și are scopul de a-l aduce pe spectator cât mai aproape cu putință de spectacol, la primul nivel de percepție *(aisthesis)*, până într-atât încât să se recunoască în spectacol și să trăiască spectacolul ca pe propria-i întâmplare.

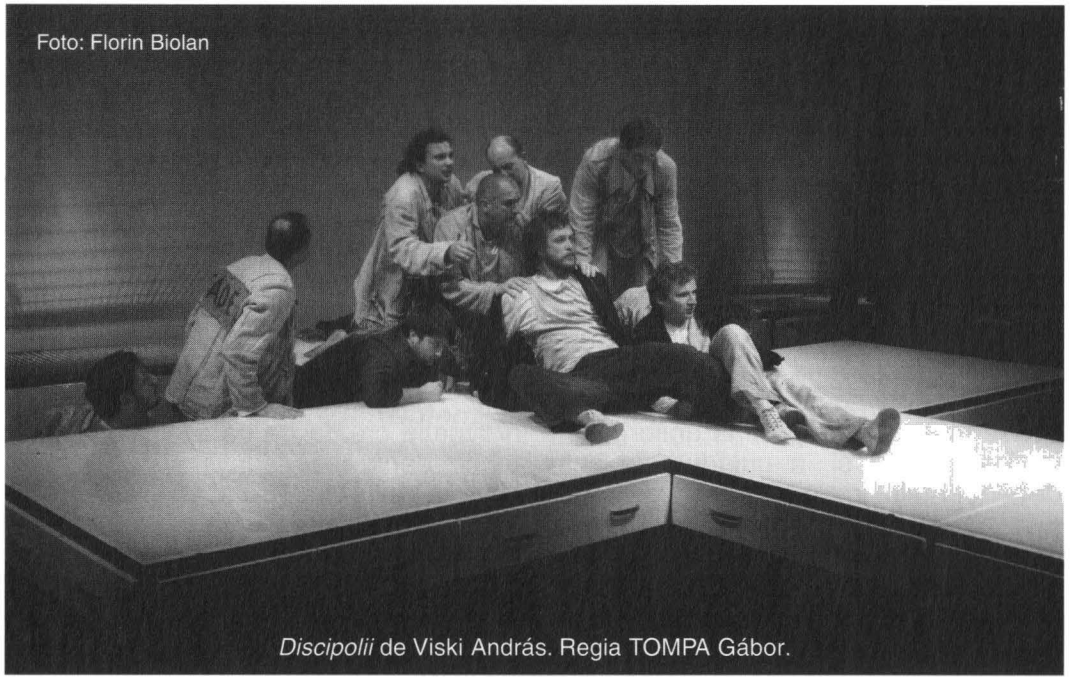
*

Spectacolul începe, de regulă, cu întemnițarea. Actul întemnițării poate fi:

– *simultan* (interpreții și spectatorii pătrund în spațiul reprezentației în același timp); „La început *este* detenția": detenția ca experiență „primară", simultană, aidoma morții.

– *decalat sau se petrece într-o altă perioadă* (publicul care intră în sala de spectacol este întâmpinat de interpretul aflat acolo „de mult", „de-o veșnicie"); „La început *a fost* detenția": percepția noastră temporală coincide cu pierderea libertății; prin urmare, spectacolul ne face „contemporani" cu propria noastră detenție, aduce la suprafață, personalizează, face palpabilă impresia difuză, dispersată. Este teatrul ca o cucerire a timpului prezent.

– *ulterior începutului tradițional de spectacol* (în clipa când intră interpreții se „închide" spațiul real în spațiul comun al jocului). „La început *este* libertatea": spectacolul e de natură apocaliptică (*apocalipsă:* în sensul propriu al cuvântului este evenimentul care desemnează „tragerea cortinei", „ridicarea cortinei"), prin urmare, teatrul este locul exodului, insula de după furtună, un laborator ce reproduce lumea, „un glob enorm [a se citi: mic]", unde tabuurile fundamentale ale existenței umane – inviolabilitatea celuilalt, mai ales a feței sale etc. – încă se pot impune, încă poate fi dezvăluită măcar fragilitatea lor excesivă.



Discipolii de Viski András. Regia TOMPA Gábor.

*

În toate cele trei cazuri de mai sus, închiderea spațiului este „reală" (de pildă, ușa de pe scenă nu are clanță decît pe dinafară; actorii care intră baricadează singura ieșire etc.) în semn că spectacolul, în sensul cel mai străvechi al cuvântului – elin, ebraic, asiatic etc. – ne înfățișează povestea unei eliberări și speră să ne facă părtași la aceasta.

→ *povestea unei eliberări* percepe detenția ca pe o experiență existențială, comună, identificabilă în spiritualitatea oricăruia dintre noi. Din acest punct de vedere, senzația de detenție individuală nu intră în conflict cu cea a comunității, cele două nu pot fi opuse una celeilalte și nu pot fi folosite una împotriva celeilalte. Cei ce pătrund în spațiul de joc – de unii singuri sau în colectiv – nu mai pot ieși decât laolaltă cu toți cei care au intrat; *dramaturgia de baracă* dă o explicație radicală întemnițării, pierderea libertății nu are trepte anume, în măsura în care / întrucât lipsa libertății se manifestă întotdeauna total, iar în sens filosofic și teologic, ea coincide cu însăși pierderea vieții.

*

Ieșirea din spațiu spectacolului este tot un act comun → *exodul*, care face pereche cu noua creație, cu plasarea în spațiul larg, liber, cu câștigarea „moștenirii". Dramaturgia de baracă interpretează destinul ca pe-o moștenire, ca pe un har, ca pe-o sarcină care, deși uneori ne anticipează, stă dinaintea noastră.

Recunoașterea „moștenirii" și acceptarea/cucerirea acesteia constituie actul de restabilire a identității, care, încă odată, prezintă spectacolul în întregul său ca pe un eveniment ce poate fi trăit atât individual cât și colectiv. „Întemnițarea colectivă", precum și „exodul colectiv" nu pot fi, nicicând, sub nici un pretext, coercitive la modul agresiv sau manipulator.

Teatrul ~ nu-și propune să ia locul realității și nu rivalizează, nu coincide cu crearea religioasă a formelor de identitate, respectiv cu restabilirea extaticului.

*

Conflictul dramatic se naşte, pe de o parte, din însăşi ideea de închidere, din situaţia apropierii fizice la scară inumană – din neputinţa de a comunica *şi* din nevoia imperioasă de a se adresa unii altora –, iar pe de altă parte, din recunoaşterea faptului că libertatea reprezintă esenţa profundă a condiţiei umane. A fi om înseamnă a fi liber. În spaţiul în care sunt închişi laolaltă, însă, experienţele limitate ce ţin de liberate ale unui interpret sau ale unui grup intră, de regulă, în contradicţie cu experienţele celuilalt interpret sau grup. Pe parcursul spectacolului ne dăm, însă, seama că ieşirea nu poate fi îndreptată împotriva „celuilalt" diferit de noi.

*

Dramaturgia de baracă construieşte **trauma secolului XX** legată de îngrădirea, pierderea, renunţarea la libertate, ca pe un conflict de identitate.

În absenţa libertăţii noastre, devine imposibilă identificarea şi conservarea elementelor evidente ale identităţii; în consecinţă, interpreţii sunt stăpâniţi de oroarea gândului că le este dat să-şi piardă condiţia umană. Asta nu este totuna cu moartea, ci, mai curând, devine drama, mult mai profundă şi decât moartea, a pierderii propriului chip, a depersonalizării.

Cataclismul acesta al pierderii libertăţii este cel mai adesea urmat de amnezia care-i ia în stăpânire pe interpreţii dramei. La întrebarea fundamentală ce ţine de identitate – *Cine sunt/suntem?* – se poate răspunde numai cu condiţia redescoperirii propriului meu trecut, a retrăirii experienţelor esenţiale ale personalităţii noastre. Întrebarea şi răspunsul la întrebare nu sunt, însă, în primul rând de natură verbală, căci amnezia îl ia în stăpânire pe interpet prin agresiunea necunoscută a blocajului lingvistic. (De acest aspect ţine şi trăncăneala necontrolată ca formă a blocajului lingvistic). Enunţurile se separă de semnele lingvistice, respectiv, odată cu cataclismul pierderii libertăţii, de semnele lingvistice se ataşează, s-au ataşat nişte sensuri care pun sub semnul întrebării încrederea noastră în utilitatea limbii.

Cucerirea prezentului coincide cu re-recunoaşterea identităţii mele, iar aceasta, la rândul ei, coincide cu reconstruirea şi acceptarea trecutului. Spectacolul construit pe dramaturgia de baracă în sensul cel mai tradiţional → în sensul *contractului teatral/convenţiei teatrale* metamorfozează prezenţa-aici în evenimentul formidabil al chipurilor ce se privesc reciproc, care se minunează unele de altele. Acest moment reprezintă trăirea anticipată a evenimentului eliberării: este punerea pe tapet, cu mijloace specifice teatrului, a întrebării ultime, şi anume: există oare o formă de libertate de care omul să nu poată fi privat în nici o împrejurare şi la care, în consecinţă, să nu se renunţe niciodată, sub nici un pretext?

*

Dramaturgia de baracă este binecunoscută şi este aplicată la scară largă → *teatrul în teatru* se bazează pe tehnică.

În spaţiul strâmt, agresiv al lipsei de libertate, interpreţii reconstituie evenimentele trecute determinante pentru identitate, le pun în mişcare, le transpun în prezent, le împărtăşesc unii cu ceilalţi, câteodată recurgând în mod expres la mijloacele aparent cele mai extremiste. Cuvintele îşi pierd sensul în baracă, fiecare cuvânt trebuie îmbrăcat din nou cu sensuri, pentru ca să poată fi cât de cât utilizabile. Nu există enunţuri liniştitoare, o bază referenţială, cunoaştere comună. → Procedeul *teatrului de baracă* ne/le face posibilă trăirea de către noi/ei a întâmplării, o personalizează foarte mult, uneori face posibilă transformarea

Vava ȘTEFĂNESCU în *Julia* de Viski András. Regia Mihai MĂNIUȚIU.

întâmplărilor particulare până la ininteligibil în evenimente existențiale, dizolvând opoziția dintre „particular" și „universal", fără ca unul să-l înghită pe celălalt.

Spectacolele jucate în baracă nu sunt jocuri distractive menite să contribuie la trecerea timpului, ci se desfășoară, „se întâmplă" ca evenimente teatrale transformatoare: aceste momente mențin vie amintirea libertății și, concomitent, pun în mișcare speranța evenimentului-eliberator.

Scopul suprem, pentru interpretul/interpreții *teatrului de baracă,* este prezentarea cât mai fidelă a întâmplărilor, ridicarea lor la nivelul evocării. Întâmplarea bine povestită este o întâmplare adevărată, ceea ce înseamnă că este și o întâmplare justițiară. Înfăptuirea justiției reprezintă în sine un eveniment-eliberator. Întâmplarea bine povestită ne face părtași la trăirea minunii care se întâmplă: minunea nu este săvârșită de actorii care joacă prezentul: ei, la rândul lor, sunt tot părtași la minunea care se întâmplă, aidoma spectatorilor de față, printre care se amestecă în mod firesc, de la sine-nțeles, și actorii, pe moment nu tocmai „interpreți" în timpul întâmplării povestite, al scenei reprezentate.

*

Ieșirea din locul nostru de detenție nu o înfăptuiește magia teatrului, ci o intervenție din afară. → Din tehnica binecunoscută a dramaturgiei lui *deus ex machina*, dramaturgia de baracă renunță la *machina*, dar nu depersonalizează intervenția din afară, ci o leagă de posibilitatea adresării personale.

*

Din punctul de vedere al compoziției, *dramaturgia de baracă* prezintă numeroase asemănări cu → lumea formală a *dramaturgiei învierii* (vezi și – *mormântul gol*), cu → *dramaturgia așteptării* elaborată nu numai în teatrul lui Samuel Beckett.

Printre mărcile ei stilistice se numără literatura de specialitate → amintește de *tehnica-citatului* ca și de → *dramaturgia* fragmentată, în contrast cu → *dramaturgia liniară.*

Traducere de George VOLCEANOV

Gina ȘERBĂNESCU

Tangoul ca poetică a atingerii

Dincolo de etimologii...

Mulți dintre noi am avut, probabil, ocazia, fie și în cadrul relaxant al unei petreceri, să dansăm tango. În orice caz, toată lumea a ascultat măcar o dată un tango sau a văzut o pereche dansându-l. Merită să ne apropiem de acest dans într-un mod în egală măsură pasional și interogativ, pentru că este una dintre opțiunile coregrafice care pot dezvolta o poetică atingerii.

Printre multele mistere care învăluie acest fenomen numit tango, se înscrie și acela al numelui. Cuvântul „tango" poate fi întâlnit atât în cultura africană cât și în cea hispanică. Dacă ar fi să dăm crezare anumitor teorii, „tango" derivă din cuvântul „tang", care într-unul dintre dialectele vorbite pe „continentul negru" înseamnă a pipăi, a atinge sau a se apropia. Sensul spaniol al cuvântului „tango", se apropie de africanul „tang". Tango, în limba spaniolă, se presupune că vine de la verbul „tangir", care în vechea spaniolă este un echivalent al verbului „taner", provenit din latinescul „tangere", a atinge. (Fără nici o legătură cu originea tangoului, ca o coincidență interesantă, mai spunem că în Japonia, *tango* este atât numele unei regiuni, cât și al unui joc de copii.) Tangoul s-a născut în Argentina la finele secolului al XIX-lea. La început, singurul acompaniament pentru tango era pianul. Ulterior, italienii au adăugat și acompaniamentul cu acordeon. La început, tangoul s-a dezvoltat la periferiile sărace ale Buenos Aires-ului, în cazărmi, în bordeluri. Tangoul fascinează prin originile sale așa-zis „damnate", prin spiritul de încrâncenare și luptă pe care îl degaja tangoul de început, *milonga*, ce îl fascina atât pe Borges. Un produs al periferiilor și locurilor unde oamenii deveneau mai dezinhibați și își converteau durerea în dans și muzică, tangoul va deveni dans de salon și va cuceri Parisul...Și să nu uităm că aspectele..."păcătoase" ale tangoului au fost iertate de însuși Papa Pius al X-lea.

Deși unii teoreticieni ai tangoului contestă faptul că la început tangoul a fost dansat între bărbați, alții îl afirmă ca fiind cert. Inițierea în tango se făcea între barbați, rolul femeii intervenind mai târziu. Se pare că abia în jurul anului 1904, femeile din cartierele de la periferie au început să danseze tangoul. Ulterior, s-au dezvoltat și tangouri în care femeile dansau între ele. Faima rea a tangoului, ca dans al prostituatelor și al răufăcătorilor, nu a putut decât să crească misterul în jurul acestui nou dans, care a fascinat întotdeauna, chiar și pe acei care i-au acuzat originile.

În această vrajă a tangoului a fost prinsă și dansatoarea Isadora Duncan. La vizita ei în Argentina. Isadora ne spune despre această întâlnire:

„Nu dansasem niciodată tango, dar un tânăr argentinian, care îmi era ghid prin Buenos Aires, m-a convins să încerc. De la primii mei pași timizi, am simțit că pulsul mi se armoniza cu ritmul acelui dans voluptuos, suav ca o mângâiere,

îmbătător ca o poveste de iubire sub soarele amiezii şi periculos ca seducţia unei păduri tropicale."

Tangoul a cunoscut mai multe transformări în istoria sa. El s-a născut ca dans, el este mai înainte de toate dans, expresie a seducţiei între parteneri. La origine el a fost milonga, simbol al luptei între bărbaţii de la periferia oraşelor argentiniene.(Cuvântul *milonga*, de origine africană, însemna „încurcătură, problemă"). Era un dans viril, generator de creaţii, la rândul său. Milonga s-a dezvoltat alături de tango ca un stil de sine stătător. Ulterior, datorită influenţelor aduse de emigranţii italieni, tangoul a început să exprime şi sentimentele triste ale iubirilor neîmplinite sau înşelate. Poate de aceea tangoul a fost definit adesea :„un sentiment trist ce se dansează".

Tangoul, depăşind originile sale de periferie, a cucerit întreaga lume şi a ajuns un adevărat fenomen coregrafic, ce a pus stăpânire pe marile saloane ale lumii. Treptat, el ajuns să influenţeze şi alte arte. Şi-a pus amprenta asupra poeziei lui Borges, sau a inspirat creaţii cinematografice remarcabile. Ajunge să menţionăm filmul *Tango*, al regizorului Carlos Saura, care a fost nominalizat la Oscar în 1998, pentru „cel mai bun film străin al anului".

Borges şi tangoul

Poetul argentinian a avut o relaţie foarte specială cu tangoul. La urma urmei, atât tangoul cât şi poezia lui Borges reprezintă două simboluri principale ale Argentinei...Există o anecdotă care pune într-o lumină cât se poate de clară

modul în care spiritul tangoului îl definea pe Borges: când avea aproximativ 72 de ani, Borges a fost invitat în Statele Unite să țină o conferință la Columbia University. La un moment dat, în timpul conferinței, un student portorican s-a ridicat și i-a strigat lui Borges că este reacționar, adresându-i-se într-un mod nu tocmai...academic. Care credeți că a fost reacția lui Borges: a lovit furios cu bastonul în catedră și i-a strigat tânărului că, dacă se crede atât de grozav, ar trebui să meargă în stradă și să rezolve amândoi problema ca între niște bărbați adevărați. Autoritățile au reușit să îl « expulzeze » pe tânărul revoltat și să îl calmeze pe scriitorul care, pentru o clipă, își uitase imaginea publică...Ce se întâmplase, oare? Erupseseră oare în el acele personaje pasionale pe care Borges le amintește de multe ori atunci când vorbește de tango? Și ce legătură ar avea această reacție a poetului cu tangoul?

Încă de la începuturile creației sale, Borges a scris despre tango... Declarațiile sale au fost însă contradictorii. Poetul a afirmat uneori că nu ceea ce a devenit tangoul îl fascinează, ci varianta de început a acestuia, milonga. Borges era „supărat" pe „italienizarea", tangoului, pe modificările aduse de emigranții italieni. Poetul iubea ceea ce azi in tango este numita „bătrâna gardă", care s-a manifestat între sfârșitul secolului al XIX-lea și anul 1917, care aduce o schimbare prin compozitorul si interpretul Carlos Gardel.

Borges iubea *milonga* pentru caracterul său pronunțat viril, pentru demnitatea manifestată în ritm și versuri, dar mai ales pentru că era expresia spiritului autohton. Nimic din ceea ce s-a întâmplat în lumea tangoului după modificarea vechiului stil nu putea să exprime ca vechea *milonga* frumosul paradox al „luptei care poate fi o sărbătoare". Partea pasională a lui Borges, a acelui Borges care îl provocase la o luptă bărbătească pe studentul rebel, era animată de același spirit care însuflețea tangoul la începuturile lui. Atunci tangoul era expresia a ceea ce Borges numea „confreria pumnalului", „o sărbătoare a inocenței îndrăznelii".

În copilăria sa, poetul locuise într-un cartier numit Palermo, de la periferia orașului Buenos Aires, și era firesc să fie familiarizat cu tangoul, ca acesta să i se infiltreze în suflet și să rămâna acolo pentru totdeauna.

Peste mulți ani, Borges avea să influențeze, la rândul său, creația unor autori de tangouri, cea mai importantă colaborare fiind aceea din 1965, cu Astor Piazzola, concretizată în albumul *El Tango*, muzica Astor Piazzola, pe versuri de Jorge Luis Borges. Versurile sunt recitate în acest album de actorul Luis Medina Castro. Muzica este interpretată de un cântăreț idolatrizat de iubitorii de tango, în acelasi timp interpret de milonga și specialist în folclor, Edmundo Rivero.

Referindu-se la tango, Borges spunea: „Oscar Wilde afirma într-un dialog că muzica ne dezvăluie ceva din trecutul nostru personal, ceva de care până în acea clipă nu eram constienți și ne face să suferim pentru nenorociri care nu s-au petrecut și pentru greșeli pe care nu le-am comis. Poate că misiunea tangoului este aceasta: să le dea argentinienilor certitudinea că au fost întotdeauna puternici, că s-au supus exigențelor curajului și onoarei."

Ionuț SOCIU

Teatrul și multimedia sau HABARNAM și prietenii lui virtuali

Despre relația teatrului cu multimedia se poate scrie, proiecta, retroproiecta și povesti vreme îndelungată, dar să nu se știe în fond nimic despre asta. Știu că sună cibersceptic ce zic, dar să vedem de ce: în primul rând, singurele surse de informare sunt cărțile, rețeaua web și eventual poveștile celor care au văzut minunea. Lipsește ceva esențial: spectacolul în sine ca fenomen viu, ca experiență personală.

Din păcate, în teatrul românesc ideea de *multimedia* încă sună ca o excentricitate, o chestiune de fițe și tot ca o belea occidentală, iar ideea de *teatru virtual românesc* fiind de-a dreptul absurdă, având în vedere faptul că așa ceva nu există. Să rămânem însă cu picioarele pe pământ (românesc). Nimeni nu poate nega faptul că există o anumită reținere a românilor față de inovații futuriste, față de *performance* și *teatru experimental.* Cuvântul TEATRU are încă rezonanțe nostalgic arhaizante și o anumită candoare vetustă, desi are pentru fiecare ecouri diferite: pentru unii, mai vârstnici, teatru înseamnă gong, înseamnă cortină, înseamnă Costache Facca, Matei Millo sau Birlic. Pe alții, mai laici, cuvântul *teatru* îi duce pe loc cu gândul la Constantin Tănase, la Bițu Fălticineanu, la Nae și Vasile,la Stela si Arșinel. Pentru specialiști și elitiști, *teatru* nu înseamnă decât Purcărete, Măniuțiu, Gabor, Bócsárdi, Frunză ș.a. Unii, mai tineri și mai nazdrăvani, mai cred în teatru doar datorită lui Mamet, Bogosian, LaBute, Afrim, Peca sau Caraman, exponențială pentru acest val fiind triada *sex, drugs and rock'and roll.*

Nefericite sunt cazurile când importul (a se citi *efortul de sincronizare*) de forme teatrale occidentale nu parcurge un traseu firesc de naturalizare, fiind asimilate forțat fără să acopere un fond, o substanță consistentă care să stimuleze spectatorul, să vadă dincolo de formă. Uneori efortul este atât de chinuit încât pare să semene cu imaginea grotescă a boierilor valahi ai secolului XIX îmbrăcați în caftane, după dichisul oriental și dansând tango la baluri...

Ca să revin totuși la relația teatrului cu multimedia, mai degrabă la relația noastră cu această relație, trebuie să ne întrebăm despre ce discutăm până la urmă: despre informațiile pe care le deținem despre... sau despre un fenomen concret, palpabil ?!

Pentru a detecta cauzele care au îndreptat teatrul spre o relație atât de strânsă cu tehnica, trebuie să vedem dincolo de intențiile, tentațiile pur estetice ale unor regizori năstrușnici puși pe experimente novatoare și să așezăm problema în

contextul social-politic al mediului în care se ivesc primele semne ale avangardei. Ar trebui să fii orb sau ignorant ca să nu realizezi că mai toate spectacolele lui Meyerhold de la începutul secolului XX, ca şi a celorlalţi regizori pasionaţi de *teatru total* din Rusia şi din Germania, spectacole în care tehnica este folosită din plin, îşi au originea într-un impuls propagandistic, militant, revoluţionar.

După trei secole dominate de convenţia lui *ca şi cum*, timp în care scena de teatru a fost doar o deschidere pătrată, o cutie optică prin care i se permitea spectatorului să arunce o privire interzisă asupra unei alte lumi, iată că apar câţiva *regizori-animatori* obsedaţi de procesul de tehnicizare a scenei, de integrare a spectatorului ca o forţă vie a acţiunii scenice, porniţi să asalteze publicul cu proiecţii cinematografice instalate nu numai în scenă, ci în întreaga sală, pe pereţi, cât şi pe plafon. Scopul acestui *teatru total*? Piscator răspunde foarte clar: *scopul este să potenţeze jocul scenic oferindu-i dimensiunile istoriei [...] nu putem lăsa ca scena să fie dominată de mobilurile de natură ideală sau morală, când în realitate resorturile lor intime sunt de natură politică, economică şi socială.* Avem deja un punct de pornire, şi încă unul destul de spinos. Vorbim depre un interval serios de timp în care teatrul mizează pe un impact vizual puternic, pe agresiune, pe manipulare ideologică, urmărindu-se chiar anularea individului spectator şi înscrierea lui în public colectiv, înăbuşirea voinţei individuale în favoarea promovării unei colectivităţi supuse *dimensiunilor istoriei* şi viitorului utopic al omenirii.

Avem în această clipă tabloul sinistru al modului de funcţionare al unui dispozitiv de putere şi, care, travestit parşiv în fapt artistic (spectacol), foloseşte scena drept tribună şi amvon pentru a-şi răspândi virusul ideologic. La antipod, se află Artaud şi Ghelderode, care resping materialismul marxist şi ideea de teatru politic.

Părăsind pentru o clipă terenul nisipos al ideologiilor, putem smulge teatrul de sub spectrul marxist şi să-l plasam la punctul de întâlnire cu teoria sincronităţii lui Jung care presupune existenţa unor coincidenţe, a unor evenimente ce se desfăşoară simultan şi paralel şi care se dovedesc mai apoi a avea un punct comun, ba chiar aceeaşi identitate. Exemplul pe care îl dă Jung este celebru:în timp ce lucra la teoria sa despre evoluţia speciilor, Darwin primeşte în 1844 un manuscris de la un tânărul biolog american A.R. Wallace, pe care Darwin nu-l cunoştea, manuscris ce se dovedeşte a fi, de fapt, o scurtă dar coerentă lucrare despre evoluţia speciilor. Teoria lui Wallace seamănă izbitor cu cea a lui Darwin şi, mai surprinzător, e faptul că Wallace`n-ar fi putut şti nimic despre teoria lui Darwin şi nici invers, pentru că nici unul dintre ei nu le publicaseră. Aplicând această ludică teorie asupra teatrului, am putea crede că evoluţia acestei arte în secolul XX în direcţia tehnicizării scenei a avut loc pe mai multe canale paralale, de multe ori descoperirea, inovaţia unuia fiind însoţită de aceeaşi descoperire într-un alt colţ al globului, în acelaşi timp.

Fiind o artă *deschisă* şi *socială,* teatrul riscă să se hibridizeze, alterându-se, pierzându-şi identitatea în timpul şi în urma mariajului nefast între artă şi ştiinţă. Surprinzător este totuşi că teatrul are această capacitate cameleonică de a-şi

modela şi controla propriile resorturi intime, şi de a-şi omogeniza ţesutul, chiar şi sub efectul alogen al imixiunii brutalităţii maşinăriilor în universul fragil de porţelan în care a zăcut atâta vreme.

Străină dezbaterilor care se poartă în ultimii ani în Occident între ştiinţele exacte şi celebrele studii culturale – vezi *scandalul Sokal* – adepţii şi teoreticienii acestor *cultural studies*, Bruno Latour în mod frecvent, împrăştiind ideea că adevărurile ştiinţifice ar fi doar simple convenţii stabilite prin acord social, întrucât sunt în fapt perisabile, fragile, şi nu eterne, imuabile; din tabăra cealaltă, ştiinţificii – fizicianul american Sokal fiind cel mai virulent – acuzând studiile culturale de lipsă de rigoare , confuzie şi incoerenţă, de folosirea excesivă şi nejustificată a unor citate preţioase din Lyotard, Lacan, Derrida, Kristeva, Sokal propunând celor care nu cred în valabilitatea legilor fizice să le pună la încercare sărind de la fereastra apartamentului său aflat la etajul 21.

În spatele unui astfel de conflict se ascunde firească o miză politică, oameni de ştiinţă americani înscriindu-se pe linia stângii care-şi are bazele în ştiinţă, iar orice critică la adresa ei este amendată ca find obscurantistă şi fascistă.

În ţara noastră, un conflict similar a izbucnit în urma unui editorial publicat de Nicolae Manolescu în *România literară*, în care acesta afirmă că *„cibercultura nu este. decât o pseudocultură, deoarece confundă scopul – accesul la sursele cunoaşterii – cu mijloacele-instrumentele de comunicare. Doar nefasta cultură a mijlocitului poate fi virtuală.Cultura adevărată este totdeauna reală. Ca viaţa."* În replică, Adrian Mihalache, profesor la Politehnică şi critic de teatru, îi răspunde într-un eseu publicat în revista *Idei în dialog: „Naturalitatea, viaţa, nu este decât o altă construcţie culturală, dependentă de loc şi de timp. Evidenţa că suportul electronic nu elimină cultura scrisă, aşa cum fotografia n-a înlocuit pictura, cinematograful n-a golit sălile de teatru, iar ciber-sexul n-a împiedicat acuplarea, n-ar trebui folosită abuziv pentru a afirma cu oripilare că o cultură a mijlocitulu,i în sensul că face să triumfe mijlocul asupra scopului, tehnologia asupra artei, acesta este computerul nostru cel de toate zilele [...] discursul virtual are nevoie, pentru a deveni convingător,de o semiotică (morfologie, sintaxă şi retorică) proprie"*.

În urmă cu 50 de ani, Roland Barthes se întreba *ce este teatrul?* şi tot fiosoful francez răspundea: *un soi de maşinărie cibernetică*. Fără să ştie, dar intuind foarte bine, el postula *a priori* condiţia unui teatru imposibil în contextul acelor ani. Teatrul ca maşinărie. Povestea începe mai dinapoi, de la păpuşile mecanizate ale lui Oscar Schlemmer, ca să treacă apoi printr-o filieră pe cât de excentrică, pe atât de variată: de la Picabia,de unde şi ideea de cyborg, la Karel Čapek cu al său *R.U.R.*, la Kasimir Malevich – în pictură, Fernand Léger, Étienne Jules Marey, în fotografie, de la ruşii Vertov şi Eisenstein, la Duchamp, Alexander Calder, Man Ray, Vladimir Tatlin, Laszlo Nagy, Frank Popper, John Cage sau Merce Cunnigham şi Andy Warhol, toţi au fost preocupaţi de ideea unei arte vizuale care să depăşească nivelul primar al *imago*-ului convenţional şi să se îndrepte spre poetica unui univers tehnicizat.

Rămase mult timp doar în stadiul de proiect individual sau regăsindu-le în frazele de factură semiotică ale unor gânditori cum e Barthes, ideea de a face

posibil un teatru imposibil, un teatru virtual dar real, un teatru în afara noastră dar care să ne înghită şi pe noi, a devenit astăzi o realitate certă, ca atare putem vorbi despre existenţa unui teatru virtual ca gen aparte, şi ceea ce este şi mai uimitor este că avem şi instrumentele de lucru ale unei estetici aplicate acestui domeniu.

Relaţia între real şi virtual este: 1. una de dorinţă,de acuplare; 2. de canibalism; 3. de război,de anulare a celuilalt. Ca într-o morişcă a dialecticilor, tendinţa ambelor lumi-realitate virtuală şi lume reală este să se transforme una în alta, substituindu-se reciproc într-un flux continuu.

Sinonim cu termenul de *cyberspace*, realitatea virtuală defineşte un proces de simulare şi de ilustrare a realităţii în mod artificial. Totuşi, trebuie spus că realitatea virtuală nu este doar o reprezentare a lumii reale, ci este parte a ei. Dar *virtual* nu este sinonim cu *real*. Chiar dacă este parte a realului, nu coincide cu el. Acest paradox pune în lumină statutul şubred ontologic al realităţii virtuale, dar permite artiştilor să răstoarne, să modifice canoanele şi percepţiile care planează asupra termenului de *realism*.

În afara conotaţiilor estetice, realitatea virtuală are implicaţii etice şi politice importante. În timpul războiului din Golf, ideea de a privi realul printr-o lume virtuală a devenit o practică curentă. În timpul acestui război, tehnica video de luptă a fost creată special pentru a simţi o apropiere maximă între armă şi ţinta vie, dar producând în acelaşi timp o distanţă psihologică, în sensul că *a vedea* nu are nimic de-a face cu *a simţi,* ceea ce a transformat duşmanul, ţinta vie într-o ţintă abstractă, inumană. Acesta pare a fi cel mai pervers voyeurism imaginat: a vedea ţinta din perspectiva poziţionării armei, a vedea cu ochii glonţului.

Deşi relaţia este una de canibalism, singurul mod prin care putem înţelege realitatea vituală este să ne raportăm mereu la realitatea cotidiană. Aşa se face că mai toate virusurile din computere sunt tratate şi analizate cu acelaşi tip de vocabular cu care sunt tratate bolile umane. Paradoxul stă în faptul că în timp ce omul se îndreaptă spre o existenţă postumană, computerul devine uman.

Totuşi, marea caracteristică a realităţii virtuale nu rezidă în capacitatea de a imita realitatea curentă, ci în puterea de a-l smulge pe participant (*the viewer*) din real, pentru o scurtă vreme, în scopul de a-l stimula să mediteze asupra realului. De aceea, majoritatea celor care se întorc în lume după o experienţă virtuală au un sentiment ciudat de înstrăinare. Astfel, realitatea virtuală poate constitui un spaţiu teatral ideal, un debuşeu pentru refugiu, meditaţie, reflecţie şi rememorare a realităţii.

După o atât de stufoasă prelegere, trebuie să fac o confesiune: habar n-am ce înseamnă teatru virtual şi nici realitate virtuală pentru că nu am fost niciodată *acolo*, în interiorul lui, ci doar am citit *despre.*

Un lucru e clar: teatru şi multimedia nu înseamnă doar teatru şi multimedia.

A te folosi de tehnică în scenă nu înseamnă că distrugi, că sufoci identitatea pură a teatrului, aşa cum nici folosirea boxelor în biserici în timpul slujbei religioase nu-i transformă pe credincioşi în cyborgi, şi nici pe Dumnezeu în şef de reţea.

PROGRAME

Ioana MOLDOVAN

ARTE – Odeon
American–Romanian Theatre Exchange

În perioada 22–28 mai, Teatrul Odeon a fost gazda unui schimb cultural inedit, desfăşurat în colaborare cu Lark Play Development Center din New York. Fondat în 1994 de către John Clinton Eisner, LARK este un teatru-laborator, interesat de diversitatea culturală a societăţii globale. Parteneriatele internaţionale pe care le-a dezvoltat până în prezent au avut ca scop afirmarea de idei şi voci novatoare, respectiv crearea unui mecanism care să poată susţine deopotrivă dramaturgii, – americani sau străini – punându-le la dispoziţie resursele necesare scrierii şi afirmării unui text nou. Programul include dramaturgi, traducători, interpreţi, artişti şi instituţii culturale. Până în prezent, lista schimburilor active cuprinde ţări precum: Mexic, Ţara Galilor, Olanda, Franţa, Coasta de Fildeş, India şi Japonia. Intrarea României în sfera de interes a LARK se datorează în primul rând dramaturgului Saviana Stănescu, în prezent Director pentru Schimburi Internaţionale LARK, al cărei stagiu ca cercetător Fulbright şi grant New Generations Program (sub egida Theatre Communications Group) au recomandat-o pentru iniţiative culturale de asemenea anvergură. Totodată trebuie menţionat efortul şi profesionalismul Teatrului Odeon care, prin Alina Moldovan (coordonatorul proiectului din partea română), a reuşit că strângă sponsorii, partenerii şi partenerii media, dispuşi să investească în prima „aventură" de acest fel găzduită de un teatru din România.

Realizat cu sprijinul Centrului Cultural American din Bucureşti, a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru – Secţia Română şi a Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" Bucureşti, ARTE a propus patru texte noi, pentru a căror lectură scenică au colaborat timp de cinci zile 27 de artişti. Demersul-atelier a fost urmărit îndeaproape de opt studenţi ai secţiei de Teatrologie din cadrul UNATC.

Pantoful lui Lenin a beneficiat de o echipă formată din: Gordon Edelstein (regizor), Saviana Stănescu (dramaturg), respectiv, actorii: Ioana Vieru, Diana Ghiorghian, Mircea N. Creţu, Daniel Popa, Laurenţiu Bănescu, şieste o piesă despre imigranţii esteuropeni care trăiesc în New York. Autoarea a explicat că plecarea în America a făcut-o mai atentă la problema celor care se aventurează peste Ocean pentru speranţa unei vieţi mai bune. Vania, fost colonel KGB, a reuşit să fugă în America vânzând documente secrete, după căderea regimului comunist. Fiul său, Vlady, este ţintuit într-un scaun cu rotile, în urma unui accident stupid: când statuia lui Lenin de la Leningrad a fost dărâmată, bucăţile din plumb reprezentând pantofii revoluţionarului s-au desprins şi au căzut peste el. Jasna, o fostă jurnalistă dintr-o ţară balcanică, imigrantă ilegală în SUA, devine noua lui infirmieră Fiul ei, Alex, se revoltă încontinuu împotriva familiei. Irina, fiica unui alt mafiot rus din Las Vegas, este iubita lui Vania, dar vârsta o apropie şi de Vlady şi

Alex. Piesa surprinde conflictul dintre generații și lupta cu un trecut pe care fiecare personaj îl conține, ca o bombă cu ceas, gata de explozie. Traducerea textului, scris original în engleză, a fost realizată de dramaturg însuși, fiind ajutată însă și de actori. Laurențiu Bănescu (*Vlady*) a contribuit cu o traducere personală a monologului personajului său. Regizorul american Gordon Edelstein a fost impresionat, încă de la prima lectură, de interpretarea actorilor români. Totuși, munca lui s-a concentrat în primul rând pe respectarea textului, pe sonoritatea și înțelesul profund al fiecărei replici în parte, și mai puțin pe jocul actorilor, chiar dacă spectacolul-lectură nu a fost unul clasic, cu partituri citite din scaun.

„Ce bine că nu înțeleg ce spuneți", mărturisea Kelly Stuart, autoarea textului ***Mutilare***. Și totuși, intonația vocilor îi indicau cu aproximație pe unde s-a ajuns cu cititul, la prima lectură. „Ar fi prea dureros pentru mine..." continuă dramaturgul american. Textul este autobiografic și, oricât de cumplit ar părea, tot ce se spune acolo e adevărat... August 2000, Los Angeles. Suntem la trei luni după prima alegere a lui George Bush ca Președinte al S.U.A. Toată lumea are ceva de spus; toată lumea ascunde o minciună. Fie că e vorba de un genocid într-o negură îndepărtată de lume, schimburi de focuri peste drum sau mutilarea mesei din bucătăria proprie, Susan trebuie să se decidă care este totuși povestea ei.

Alina Nelega, traducătorul și regizorul, începe cu prezentarea viziunii personale asupra textului. Caracterizează personajele și le consideră capabile de fericire numai în preajma evenimentelor dramatice. Se discută despre vina colectivă a Americii, despre textul aparent fără mesaj, care însă exprimă ceva aproape fotografic și care conține, în concluzie, ceva profund uman. Personajele se transformă, iar aceasta este singura acțiune. Tocmai din această cauză

montarea textului, în cele două încercări anterioare – la Royal Exchange Manchester și The Evidence Room – a fost ridicată în jurul unor puncte fixe, cu puțină mișcare. Actorii: Cătălina Mustață, Cristina Chirilă, Relu Poalelungi și Dimitri Bogomaz încearcă, cu fiecare lectură, să-și construiască o biografie, un trecut. În penultima zi a proiectului, se lucrează la scenă și încep să fie adăugate mișcări. În ciuda faptului că o mână e în permanență ocupată cu textul, se reușește crearea iluziei unui corp liber, în mișcare.

Actorii sunt atenți și interesați. Fiecare încearcă să-și găsească justificarea interioară. Impresionează Cătălina Mustață care adaugă un strat fin de ironie lecturii ei. E personajul care se mișcă cel mai mult; e cel mai dinamic și, prin atitudine, text și mișcare, face ca evenimentele de pe scenă să devină accesibile spectatorului care asistă la o lectură de 30 de minute, mare parte a actul II.

Cea mai reușită colaborare s-a realizat între Tanya Barfild (dramaturg) și Peca Ștefan, de data aceasta funcționând ca traducător și regizor. ***Carne vie*** este o piesă puternică și originală, a cărei acțiune se petrece la New York, metropola unde „oamenii merg pe stradă fără să se streseze și să pară bine dispuși tot timpul" – cum explică un personaj al piesei. Mary Jo este o adolescentă care trece prin stări psihologice periculoase, iar încercările de a o salva îi adâncesc suferința. În subsidiar, ca element foarte important al piesei, parcursul de autodistrugere al tinerei este contrabalansat de prezența unui tată a cărui interes pentru politica mondială crește o dată cu înțelegerea fenomenului. Piesa explorează parcursul zbuciumat al unei familii printre traume personale, pe fundalul unei lumi în agonie, la două luni după atentatele de la World Trade Center. Tanya și Stefan au avut alături o echipă de actori formată din: Ana Maria Moldovan, Dan Bădărău, Gabriel Pintilei, Sânziana Nicola și Katia Pascariu, proaspăt absolventă a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București, care a reușit prin interpretarea ei să ne familiarizeze cu o realitate străină, în filosofie și problematică, spațiului românesc.

Cu ocazia programului ARTE, s-a înregistrat și a doua vizită în România a lui Doug Wright, de data aceasta chiar cu textul care i-a adus în 2004 Premiul Pulitzer, Premiul Tony pentru cea mai bună piesă a anului, Premiul Drama Desk, Premiul GLAAD Media, premiul Outer Critisc Circle, Premiul Drama League și un Premiu Lucille Lortel. ***I am my own wife*** (*Sunt propria mea soție*) este un text inedit care are ca sursă viața uluitoare a travestitului est-berlinez Charlotta von Mahlsdorf, născut Lothar Berfelde. Cunoscut vânzător de antichități, s-a remarcat și prin faptul că a reușit să supraviețuiască nazismului și comunismului fără să-și ascundă homosexualitatea și chiar afișându-se provocator în public. Von Mahlsdorf a fost etichetat drept erou cultural, dar și acuzat de colaborationism cu STASI. *„Un portret viu al Germaniei din a doua jumătate a secolului XX, o poveste complexă din perspectivă morală despre cât costă supraviețuirea și, totodată, o meditație interesantă asupra a tot – de la obsesia colecțiilor la cea a trecerii timpului"*, scrie Hedy Weiss în cotidianul *Chicago Sun-Times.*

În traducerea Ioanei Ieronim, poetă și dramaturg, piesa în două acte a interesat în mod special prin noua optică regizorală. Conceput ca un *one-man show* de autor însuși, regizoarea Beatrice Rancea i-a oferit o altă dimensiune. La realizarea celor 30 de minute de spectacol-lectură, Beatrice Rancea a colaborat cu cinci actori: Constantin Cojocaru, Mircea Constantinescu, Marian Lepădatu, George Călin și Pavel Bârsan. Doug Wright și-a găsit de asemenea loc în distribuție, fiind prezent sub forma unor proiecții video, dublat în limba română de

actorul Dan Bădărău. Cu o structură neobișnuită, presărată cu frânturi din interviuri înregistrate și pasaje de corespondență, piesa propune o călătorie „pe o pereche de tocuri înalte", fără a forța însă concluzii.

Programul ARTE nu s-a încheiat însă cu spectacolul-lectură din seara zilei de 28 mai. În anul 2007, patru dramaturgi români vor întoarce vizita în Statele Unite, în încercarea de a-și îmbunătăți calitatea pieselor prin traduceri și transformări în lucrul direct cu actorii americani. Pe termen lung, se dorește ca ARTE să impulsioneze creșterea numărului de piese traduse din ambele țări, iar relațiile profesionale și personale care se vor stabili cu ocazia acestor întâlniri, să impulsioneze un nou drum în parcursul teatral al participanților și nu numai. În această notă s-a înscris și prezența lui Randy Gener, senior editor la revista *American Theatre,* a cărui conferință intitulată *„Istoria secretă a teatrului american"* a încercat să definească politica și cultura Americii prin repercusiunile pe care le au asupra tânărului artist în teatrul american de azi.

John Clinton EISNER:

„Teatrul este locul în care ți se arată urâciunea"

În perioada 21–29 mai 2006, la Teatrul Odeon, s-a desfășurat prima etapă a programului *ARTE (American-Romanian Theatre Exchange)* care a constat într-un schimb teatral între artiști din România și din Statele Unite ale Americii, respectiv între Teatrele Odeon București și LARK din New York.

Lark Theatre a fost reprezentat în România de dramaturgii: Doug Wright (laureat al Premiului Pulitzer), Saviana Stănescu, Tanya Barfield, Kelly Stuart, regizorul Gordon Edelstein, criticul de teatru Randy Gener și directorul Teatrului Lark, John Clinton Eisner. Dramaturgii americani au dezvoltat ateliere de lucru în colaborare cu dramaturgii/regizorii români: Alina Nelega, Peca Ștefan și Beatrice Rancea.

Spectacolul-lectură, care a marcat finalitatea acestei etape de lucru, a constat în prezentarea unor fragmente din piesele lucrate: *Pantoful lui Lenin* de Saviana Stănescu, *Mutilare* de Kelly Stuart, *Carne vie* de Tanya Barfield și *Sunt propria mea soție* de Doug Wright.

În cursul anului 2007, patru dramaturgi români se vor deplasa în Statele Unite unde, împreună cu dramaturgii americani, vor continua seria atelierelor începute la București. Programul oferă oportunitatea dramaturgilor americani și români de a-și îmbunătăți calitatea pieselor și a traducerilor prin participarea la aceste sesiuni de lucru. În același timp, programul va lărgi numărul pieselor traduse din ambele țări și va dezvolta parteneriate între artiști și producători interesați în prezentarea unor noi texte de teatru.

Mai jos, un interviu cu regizorul și fondatorul LARK – Play Development Center – John Clinton Eisner.

Foto: George Dăscălescu

Tamara Susoi: *Care a fost motivația înființării unui centru pentru dezvoltarea de piese noi?*

John Clinton Eisner: La începuturi, ca și acum, Lark s-a concentrat pe noile voci, artiști sau scriitori cu idei sau perspective inovatoare, cu mesaje puternice din comunități specifice. Acum 13 ani, când a început Lark, am făcut și piese clasice, am lucrat mult și în școli, mai ales Shakespeare cu elevii, pe care i-am încurajat apoi să scrie texte noi. În tot timpul acesta am căutat noua generație de dramaturgi. Cei care am înființat acest centru veneam din companii de repertoriu din țară, unde am lucrat texte clasice, dar am simțit nevoia să ne îndreptăm spre găsirea unui format mic și flexibil, din care să învățăm unul de la celălalt. În doi ani am realizat că trebuie să ne concentrăm numai pe materialele noi, care aveau de altfel și cel mai mare succes. Mai ales pentru că în New York era o cerere foarte mare de piese noi, dar nu exista un program. În ultimii doisprezece ani, au apărut mai multe companii care încurajează scrierea de texte noi. Nu spun că noi am fost primii care au început acest tip de proces, dar, fără îndoială, am participat la nașterea acestei mișcări. Sigur că înaintea noastră se aflau Sam Shepard sau David Mamet. În ultimii zece ani a apărut o nouă generație de scriitori cu alte perspective. Iar artiștii trebuie întotdeauna să aibă un loc în care să spună povești. Despre cum gândesc și simt oamenii atunci când sunt încercați de viață, despre trecerea prin lume cu sentimentul respectului de sine. Lark a fost înființat pentru a crea o platformă unde poveștile să poată fi spuse, povești unice și noi, care să atragă artiști extraordinari, și care să aibă o relevanță în *mainstream*.

T.S.: *Cum a fost percepută compatriota noastră Saviana Stănescu într-un astfel de spațiu?*

J.C.E.: Pentru mine a fost interesant să vizitez România, după ce cineva din România a apărut la ușa noastră. Saviana Stănescu a fost ca un dar găsit la ușă.

A venit la noi pentru că aici sunt scriitori cu poveşti interesante, care sunt încurajaţi să scrie pentru o comunitate mare. Pentru mine era interesant să ştiu povestea pe care o poate spune ea, provenind din România, dar nu numai în ce măsură este relevantă pentru mine ca american în New York, ci şi pentru o întreagă comunitate de oameni care provin din familii de imigranţi, oameni care şi-au schimbat locul, care încearcă să îşi construiască o viaţă mai bună. Din perspectiva unei românce această temă este mult mai bine prezentată. Piesele bune sunt despre situaţii specifice. Vocile cele mai interesante în teatru sunt cele care ating ceva foarte personal, în mod fundamental surprind ceva relevant, şi au capacitatea de a te uimi.

T.S.: *Către ce se îndreaptă Lark acum?*

J.C.E.: Acum putem să descriem ceea ce facem într-un mod mult mai clar. Acţionăm pe trei planuri. Unul dintre ele se referă la „descoperirea" de noi voci, care au o poveste şi le provocăm să o scrie pentru teatru, chiar pentru prima oară. Din 2000 de scenarii, pe an putem să lucrăm cu 80 dintre scenarişti. Descoperirea presupune şi alegerea celor mai bune poveşti, care vor atrage nu neapărat un public numeros, ci mai ales pe cei care nu vin de obicei la teatru şi vor găsi că acea poveste este relevantă pentru ei, şi îi transformăm astfel în spectatori de teatru. Al doilea nivel se numeşte „Incubare" şi este ceea ce facem cel mai des la Lark. Organizăm lecturi sau schimburi teatrale, oferim 30 de ore de repetiţii în cadrul programului *Studio Retreats*, sau producem spectacole în cadrul altui program numit *BareBones*, sau *workshopuri* susţinute de dramaturgi celebri care lucrează cu tineri scriitori. Avem şi o regulă în cadrul acestor *workshopuri:* să ne asigurăm că de fiecare dată sunt cel puţin două celebrităţi, pentru ca tinerii să nu rămână cu impresia că există un singur răspuns, şi pentru a-i încuraja să creadă că dacă sunt posibile două răspunsuri, atunci poate că şi răspunsul lor este bun. Susţinem multe mese rotunde, pentru textele la care lucrăm, sau pentru a-i cunoaşte mai bine pe tinerii scriitori. Organizăm un festival anual în care prezentăm între 8 şi 12 texte. Partea interesantă în această fază a incubaţiei este cum găseşti autorul, şi apoi în timp, cum îi găseşti teatrul potrivit pentru a-i monta opera. Fiecare proiect este diferit şi are semnificaţii diferite, deşi respectă acelaşi tipar. O schimbare importantă, produsă în ultimii ani, este faptul că acum lucrăm cu aproximativ 30 de organizaţii. Piesele sunt ca şi oamenii, în evoluţie, în formare continuă. Dramaturgii de asemenea sunt într-un continuu proces de auto-cunoaştere, iar Lark asigură parteneriatele pentru ca autorul să-şi vadă piesa produsă, inclusiv cu ajutorul universităţilor de teatru. Îi dăm timp autorului să îşi aprofundeze piesa cât mai bine. Autorul îşi poate vedea piesa produsă în diferite părţi ale ţării şi să observe cum reacţionează publicul din diferitele comunităţi la acea piesă. De asemenea are ca scop formarea unui nou public. Prezentându-i un autor care provine din comunitatea românească, spre exemplu, cu o perspectivă complet diferită, s-ar putea să se câştige spectatori care altfel nu vin la teatru. Dacă au o ereditate est-europeană sau românească, această ofertă i-ar putea emoţiona. S-ar putea să fie şi ei preocupaţi de problema imigranţilor din SUA şi poate că niciodată nu au mai văzut o piesă de teatru care se preocupă de această problemă. Cea mai importantă parte din activitatea noastră – etapa a treia, care se numeşte *advancement* –, constă în construirea bazei financiare pentru ca proiectele să aibă loc. Piesele se pot produce în acelaşi timp în trei companii diferite sau poate fi o coproducţie a celor trei companii. Am realizat şi performanţa ca un autor complet necunoscut să fie jucat în cinci teatre într-un singur an. Efortul nostru este ca prima producţie să fie foarte reuşită, pentru că ea atrage apoi

multiple producții. Dacă este suficient de bună, mai mulți oameni i-au decizia de a o produce. Asta nu se întâmplă foarte des în SUA. Piesa este o creație vie. Dacă ajunge într-un loc și acolo se oprește, nu ne-am atins scopul. Teatrul trebuie să devină o forță vitală. De aceea căutăm să găsim cinci centre în țară, care să producă piesa în același timp, pentru un impact mai puternic asupra publicului. Asta facem în principal – găsim partenerii potriviți pentru o piesă. Sunt companii de teatru care ne caută ele pentru a obține texte noi sau ne aduc texte pe care le este teamă să le producă pentru că sunt prea provocatoare, sau dificile și nu vor să riște.

T.S.: *Care au fost întrebările pe care le-a urmărit Lark în cadrul programului ARTE?*

J.C.E.: Ce înseamnă cele patru texte în America și cum sunt ele percepute aici. Este important dacă plac, dacă artiștii s-au bucurat în timpul lucrului la ele. Traducerea este un instrument foarte profund. Am lucrat câțiva ani în teatru pentru surzi, iar în primele 3–4 luni am învățat cum să comunic cu ei prin limbajul semnelor. Dar înțelesul cuvintelor nu are sens fără context. Valorile, prejudecățile, grijile din America nu sunt același cu cele de aici. Alegerea unui text presupune să recreezi o lume care poate conține imagini sau expresii ale lumii reale. Iar lumea reală este adesea foarte frumoasă, poate mai frumoasă decât conștientizăm zi de zi, dar este în același timp și plină de urâciune, iar teatrul este locul în care ți se arată urâciunea, ți se spune să o privești, dar să găsești și speranța care există în ea, frumusețea interioară conținută. Cum se exprimă asta în SUA și cum se exprimă asta aici? Fiecare dintre cei implicați în proiect a fost pus în situația de a-și cunoaște limitele. Traducerea și lucrul la text nu presupune politețe și teama de a recunoaște că nu înțelegi în întregime textul, pentru că este specific american. De obicei, dacă am de lucrat un text care este în altă limbă și am la dispoziție doar câteva zile să îl fac, voi face multe presupuneri. Dar dacă îi am alături de mine pe autor și pe actori, piesa devine mult mai profundă, mai bogată și încep să realizez că preconcepțiile cu care am venit, s-ar putea să fie valabile pentru mine, dar să nu se potrivească în situația dată. Îți trebuie mult curaj, o minte deschisă ca să recunoști că deși preconcepția ta este importantă, nu este singurul adevăr. Arta înseamnă procesul schimbării preconcepției. Sunt lucruri pe care le știu sau cred că le știu, dar în timpul rezolvării problemei poți afla că ai avut într-adevăr dreptate sau dimpotrivă, că te-ai înșelat. Provocarea în artă este în mod fundamental alegerea subiectelor și temelor care îți fac pulsul să fie mai rapid, să-ți schimbe ritmul respirației, care îți provoacă stări diverse sau te umple de energie. În grupurile noastre de discuție, spuneam că orice are deja o carte care îi este dedicată, aparține trecutului. În teatru încercăm să facem viitorul, de cele mai multe ori poate că nu reușim, dar când suntem împreună și încercăm să aflăm, chiar dacă eșuăm, tot este interesant de privit. E ca și cum a-i aprinde un chibrit, iar dacă nu funcționează să îl stingi, dar dacă funcționează, să ai curajul și capacitatea strategică de a înflăcăra cât mai mulți oameni cu acel foc. Lark este unic, dar sper să nu rămână așa pentru mult timp, pentru că există un enorm potențial în grupurile de teatru. Directorii pot ajunge să „danseze" împreună și să creeze plini de bucuria schimbului. Cred că teatrele trebuie să continue ceea ce fac, dar este bine să se întrebe din când în când dacă rămân curajoase, asta este cheia. Să te întrebi. Lark are ca scop să creeze experimente definibile, pentru a provoca oamenii, pentru a-i pune în contact și a le da răgazul să se apropie și să încerce să construiască un viitor mai bun în teatru.

Tamara SUSOI

Randy GENER:

„Dacă îmi place o piesă, îmi spun că mi-aș fi dorit să o fi scris eu"

RANDY GENER **este scriitor premiat, critic, editorialist și, printre altele, autorul pieselor *Love seats for Virginia Woolf* și *What remains of a Rembrandt torn in four pieces.***

Producțiile sale, ce îmbină teatrul cu mijloace multimedia – *I look divine* și *Wait for me at the bottom of the pool* – au avut premiere la Teatrul La MaMa, la Centrul de Arte HERE, la Theatre for a New City, Dixon Place și Asian American Writers Workshop. Critic fondator al revistei online de teatru *The New York Theatre Wire* (www.nytheatre-wire.com), a fost, de asemenea, critic pentru *The Village Voice* în anii '90. A lucrat ca dramaturg-secretar literar pentru Public Theater/New York Shakespeare Festival, Laguna Playhouse, în California, Pan Asian Repertory Company din New York și este în prezent asociat al Roundabout Theatre Company și Denver Center Theatre Company. Scrierile sale au apărut în diferite antologii, *Ghidul Cambridge al Teatrului American* și în *The New York Times, The International Herald Tribune, The Star Ledger, The Daily News, Time Out New York, Applause, New York, Filipinas Magazine, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* precum și în alte publicații importante. În prezent, este redactor-șef la revista *American Theatre* din New York.

Tamara Susoi: *În săptămâna pe care ați petrecut-o la București, în cadrul programului de schimb teatral româno-american ARTE, ceea ce ați transmis, în primul rând, a fost ideea că în America, există un climat foarte prietenos care încurajează scrierea de piese noi. Cum se manifestă acest mediu?*

Randy Gener: Este adevărat că există o încurajare în direcția scrierii de texte noi, de mai mult timp, dar acum a devenit o activitate profesionalizată și instituționalizată. Cu mulți ani în urmă, scrierea de piese noi era doar o situație individuală. Un exemplu este cel al lui Eugene O'Neill, care scria pentru Provincetown Playhouse, sau Susan Glaspell care de asemenea scria pentru o anumită companie de actori. Sau Tennessee Williams care scria pentru un anumit regizor interesat de opera sa. În anii '70, anumiți autori au început să aibă producții în teatrele comerciale și s-au putut întreține din scris. Și puteau astfel să continue să scrie, cum a fost cazul lui Arthur Miller. Apoi a urmat exemplul cafenelei lui Joe Cino, care oferea un spațiu pentru cei care doreau să scrie. De obice, erau piese într-un act, dar pe măsură ce scriau tot mai multe piese, dramaturgii de cafenea începeau să devină cunoscuți. Ceea ce se întâmplă acum, printr-un termen încetățenit – dezvoltarea de noi piese – este un fel de proces conceput special pentru noile creații. Sunt teatre ce au programe de dezvoltare de texte noi, și comandă autorilor scrieri, care sunt urmate de spectacole-lectură, prezentări. Sunt situații în care se poartă discuții cu autorul asupra pieselor. Sau așa cum se întâmplă la Centrul Eugene O'Neill, unde se primesc teancuri de piese, care se citesc și se

Foto: George Dăscălescu

selectează pentru prezentări. Există și festivaluri, de tipul *Humana Festival,* care a început de acum 30 de ani, unde se și montează noile piese. Mai există și metoda premiilor, pentru a comanda creații noi. Se acordă premii pe baza citirii de texte noi.

T.S.: *Este și publicarea textelor o metodă de a le face cunoscute?*

R.G.: Publicarea pieselor nu este luată în discuție în acest proces. De obicei, survine după o producție importantă sau datorită reputației câștigată cu ocazia unei asemenea producții. Există desigur și excepții de la această regulă, dar de obicei nu sunt niciodată publicate înainte de a fi montate. Există și acum scriitori care scriu pentru anumite companii de teatru, dar și scriitori independenți care așteaptă să fie solicitați, care scriu pentru foarte multe companii de teatru. Dacă piesa este pusă în scenă și este un succes sau are cronici bune, s-ar putea să fie și publicată. Dar, mai întâi, are loc producerea ei.

T.S.: *Spre deosebire de România, unde vedeta producției este regizorul, în America locul întâi este dat autorului. Cum vă explicați acest fapt?*

R.G.: Regizorii sunt învățați să interpreteze textele. Treaba lor este să aducă la lumină, în primul rând, ideea autorului. Asta nu înseamnă că nu există regizori cunoscuți pentru imaginația cu care reinventează clasicii, dar, de cele mai multe ori, regizorul este cel care crede în autor și în universul pe care acesta îl propune. Pe de altă parte, spre exemplu, un autor afro-american are un tip distinct de experiență, fiind conectat la un anumit mediu. Și se așteaptă ca acesta să transmită și să ofere o viziune personală, născută din mediul din care provine. Sistemul este astfel construit încât autorul să-și poată pune în valoare vocea specifică. Poți monta Shakespeare, dar nu vei obține o reflectare a actualității imediate. Poți pune un actor negru să joace în *Regele Lear*, dar asta nu va fi o experiență de viață a unui om de culoare. Dacă m-ar interesa o piesă despre viața în București, nu m-aș duce la Shakespeare sau Beckett ca să găsesc ceva care să reflecte într-un fel asta, cred că ar fi mult mai fascinant să îi cer unui autor de astăzi să reflecte acest lucru.

T.S.: *Cât de multe producții se realizează pe baza creațiilor noi?*

R.G.: Dintr-un studiu pe care l-a făcut Theatre Communication Group din New York în 2002, la care au răspuns 81 de teatre, a reieșit că existau la acea vreme 126 de programe dedicate noilor creații.

T.S.: *O delimitare care la noi nu se face este acea dintre teatrul comercial și cel non-profit. Care sunt diferențele dintre cele două categorii în America?*

R.G.: Teatrele non-profit nu plătesc taxe, iar câștigurile din vânzarea de bilete se întorc în teatru. În teatrul comercial, veniturile intră în buzunarul proprietarului. Dar aceste teatre nu pot aplica pentru subvenții, spre deosebire de cele non-profit care pot aplica pentru subvenții. Orientarea lor e diferită. Teatrul comercial trebuie să supraviețuiască și să-și recupereze investiția pentru a face noi producții. În sistemul non-profit, orientarea nu este spre obținerea de bani, ci spre produs, spre calitatea producției. Preocupare care include și cercetarea și dezvoltarea de programe pentru creații noi.

T.S.: *Din punctul de vedere al criticului, care sunt indiciile că un spectacol este reușit?*

R.G.: Dacă îmi place o piesă, îmi spun că mi-aș fi dorit să o fi scris eu. Dacă îmi trezește dorința de a fi lucrat și eu la acel spectacol, acesta este un indiciu că mi-a plăcut. În cazul unui text nou, știu că sunt mai mulți „bucătari"

care fac „prăjitura", și, de obicei, îi dau autorului o șansă. Tendința mea este să apreciez mai mult un tip poetic de scriitură. Varietatea de spectacole pe care ți-o oferă mai ales New York-ul – care după Londra este al doilea oraș în privința concentrării numărului de teatre –, este atât de mare, încât se întâmplă să văd spectacole foarte bine produse, sau altele care sunt mai puțin spectaculoase ca realizare, având un buget mic, și atunci nu aplic același standard de analiză. Pentru că, spre deosebire de film, în teatru produsul nu este același de fiecare dată. Nu este o artă de plastic. Se poate întâmpla ca spectacolul să nu fie foarte valoros ca producție, dar să existe ceva în modul în care este realizat, creativ sau imaginativ, care să mi se adreseze la un anumit nivel. Nu sunt snob. Merg să văd și teatru comercial, iar dacă ceva este bun, nu mă deranjează să recunosc acest lucru.

T.S.: *Criticul de teatru în America este într-adevăr foarte influent?*

R.G.: Nu toți criticii sunt foarte puternici. Dar există într-adevăr un grup mic, select de oameni care sunt puternici. De exemplu, criticul de la *New York Times* este foarte influent. Dacă vede un spectacol și îi place și scrie o cronică pozitivă, spectacolul se va juca, dar dacă scrie o cronică negativă nu se mai joacă!

T.S.: *Directorul decide să nu se mai joace un spectacol, în urma unei cronici?*

R.G.: Decizia e luată de către producător. Dar depinde și de vânzarea de bilete. Mai există și situația unei cronici mixte, jumătate pozitivă, jumătate negativă. S-a întâmplat situația asta cu spectacolul *Culoarea purpurie*, care se joacă pe Broadway și acum, deși nu a fost foarte apreciat de critică.

Cei care îi investesc cu putere pe critici sunt directorii, actorii, regizorii, dramaturgii. Dacă te afectează atât de puternic ce spune criticul de la *New York Times,* atunci îl investești cu autoritate. De fapt, directorii și artiștii în general consideră că publicul citește cronicile din *New York Times,* care are un tiraj foarte mare. Ziarul în sine e foarte influent, multă lume îl citește și de aceea și criticul de teatru este puternic. Astfel, există o ierarhie foarte clară între critici. Dar mai este și categoria criticilor care nu sunt influenți în sensul vânzării de bilete, ci în reputația pe care o conferă artiștilor. Cronica lor s-ar putea să nu afecteze vânzarea de bilete, dar este posibil ca artiștii să capete o reputație bună, să fie respectați în breaslă, în urma cronicii. Este și aceasta o altă formă de putere.

T.S.: *Ultima întrebare se referă la un gen de spectacol, care are o tradiție răsunătoare în America, dar în România lipsește aproape cu totul – musicalul. Care este publicul acestui gen de spectacol?*

R.G.: Toată lumea merge la musicaluri. Tuturor ne place să ni se cânte. Într-un fel, are aceeași bază ca și opera. Dar a devenit un amestec de operetă, vodevil, muzica menestrelilor, și a rezultat o formă prin care ți se spune o poveste prin cântec și dans. De aceea este atât de popular, pentru că răspunde dorinței oamenilor de a fi distrați. Ceea ce se întâmplă acum, este o apropiere de operă. Noii compozitori nu sunt dispuși să renunțe la melodiile strălucitoare și corurile populare, cu toate că muzica este ceva mai serioasă, cum ar considera unii, dar, în același timp, este o cale mai accesibilă de a introduce aspecte care devin mai digerabile decât într-o piesă obișnuită.

Tamara SUSOI

SPECTACOLE

Florica ICHIM

București

Eveniment

Dacă te duci la ***Elizaveta Bam*** cu un bagaj cultural mediu, cu noțiuni memorate fără a ți le fi însușit sau atins ca stare, dacă istoria a oferit privirii tale doar date și întâmplări, nu și asimilare dramatică, dacă estetul din tine a eșuat într-un postmodernism, *auberge espagnole* (cum îl numea Monica Lovinescu), „unde vin să se îmbete toate avangardismele în căutarea de o nouă titulatură", dacă nu ai înțeles ce-a vrut să spună Alexandru Tocilescu prin *O scrisoare pierdută*, *O zi din viața lui Ceaușescu*, *Comedie roșie* și, dacă n-ai văzut și n-ai înțeles *Poate Eleonora* – atunci creația regizorului cu „piesa" lui Daniil Harms te lasă nedumerit, nemulțumit, în orice caz, străin de un fapt autentic de artă. De ce atâtea exigențe? Pentru simplul motiv că fiecare moment al spectacolului este o trimitere la ceva ce trebuia știut. Pentru că, dacă nu ai cheile în întregimea lor, sunt scene ce-ți pot părea gratuite. Pentru că opera lui Harms însuși a ținut de nenumărate curente și chiar curentul inițiat de el era înarmat cu un manifest ce nu păcătuia prin limpezime. Pentru că acest om și opera sa, în perioada de relativă libertate a expresiei (sfârșitul anilor '20) își presimțeau, își cunoșteau, de fapt, destinul. Desigur, nu știa Harms că va muri de foame în spitalul unei închisori staliniste, dar, ca și Elizaveta Bam, știa că el va sfârși sub acuze nedrepte. Om și operă au fost condamnați la uitare de o dictatură criminală. Noi am trăit sub dictaturi criminale. Nu-i vorba de asemănări, ci de similitudini. Nu-i vorba în spectacol despre actualizare, ci de privire dură, generatoare de discurs sarcastic despre aproape un secol sub dominația fricii și ororii. Secolul XX, cu dictaturile sale variate ca formă, identice în esență, prelungit, pe alocuri, și până azi, este subiectul montării. Și ca să parafrazăm însuși manifestul lui Harms, spectacolul „are logica" lui, care „nu distruge obiectul, ci ajută la înțelegerea lui". Cuvântul regizorului, din caietul-program, viclean, numește spectacolul „greșit", întrucât l-a făcut „accesibil", ceea ce nu și-ar fi dorit nicicând Daniil Harms. Dar textul haotic al lui Harms nu spune atâtea cât spectacolul. Tocilescu nu l-a trădat. L-a îmbelșugat. Să ne amintim, de pildă, mica batistuță albă ce salută grațios pe invadatorii-opresori, intrați pe aceeași ușă ce aducea moartea, ochiul *albastru* al tuturor urmăririlor și delațiunilor supradimensionat și devenit armă – învingător, nu distrus ca-n *Câinele andaluz* al lui Buñuel–Dali (din același an, 1928) – vârf cinematografic al supranaturalismului. Scenografia lui Dragoș Buhagiar pare delirantă, dar nu sufocă defel spectacolul, ca în *Leonce și Lena*. Decorurile și costumele lui, ca și muzica excepțională semnată de Irinel Anghel, suprapun epocile, locurile, întâmplările. Membrii corului *Accoustic,* soldați ca din armatele lui Nevski, acum descinși din Țarigrad în pelerine aurite de învingători, sunt masă de manevră mânuită la vedere. Ei cântă, dansează până la un grotesc *french-cancan,* înarmați doar, la un moment dat, cu instrumente ce scot sunete disonante și ce se

vădesc a fi coase ce taie aerul şi anunţă moartea. Domnii-moarte sunt doar aparent neprimejdioşi...

Spectacolul începe cu condamnarea la moarte a Elizavetei Bam şi se sfârşeşte cu execuţia acesteia. Cercul era, evident, închis de la început, dar – cum ne spune textul, proiectat în lectura poticnită a unui psiholog cunoscut – putem evada din frică, sperând în salvare, în diverse moduri. Şi visul, ce pare a potrivi lucrurile pe drumul supravieţuirii este unul dintre acestea. Şi, ca toate Elizavetele condamnate de dictaturi, şi eroina spectacolului visează când cu un optimism dezlănţuit, când ameninţată de coşmar. De multe decenii, am văzut, sub nenumărate forme (cărţi, filme, discursuri, spectacole ş.a.), nazismul pus la zid, adică acolo unde merită. De mult prea multe decenii, subjugaţii Europei de Est şi intelectualii conştienţi ai restului lumii luptă spre a pune semnul egalităţii între nazism şi comunism, între *shoah* şi *gulag*. Crimele comunismului (căruia occidentalii de stânga nici nu-i spun decât stalinism, spre a se putea înscrie liniştiţi în P.C.-uri) le-a pus la zid, adică acolo unde merită, regizorul, parcă râzând, parcă înfiorându-se, parcă detaşat, oricum pe textul lui Harms, trăitor în imperiul fricii. Fiecare personaj aduce o lume şi o atitudine, de la aristocrata-cerşetoare (Irina Petrescu) la demna sportivă CCCP(URSS), medaliată ca generalii, delatoare cu bunăvoinţă partinică, de la cazacul mândru ce nu vede nimic printre franjurii căciulii supradimensionate la omul-unealtă pentru CEKA, G.P.U., N.K.V.D., K.G.B. şi celelalte şi la cel mânuitor de destine. Visul Elizavetei pare a se desfăşura în mişcare browniană, dar totul este calculat la milimetru şi secundă într-o uluitoare coerenţă a discursului. Cercul se va strânge încet-încet, până-i va prinde pe toţi între funiile ostaşilor. Sunetele ajung paroxistice, terifiante, de nesuportat pentru

ca, apoi, în dulci sonorități să se împlinească execuția. Toate clișeele epocii își află măcar o punctare. Uneori ca o fulgurație. Vezi copiii hopa-Mitică, „toți băieți" (cu mândrie spus), deși-i cheamă Maria sau Varvara, mânuiți de sus. Vezi, frecventul, dar discretul, apel la forța divină, când mână cu degetul acuzator, când bănuită dintr-o privire aruncată spre înalturi de unde nu răspunde nimeni.

Fătuca-victimă cu destin pecetluit este Crina Mureșan. Credeam în talentul său de la *Antigona* din anii '90 când o descoperise Tocilescu, încă studentă, dar nu-i bănuiam posibilitățile dezvăluite cu asupra de măsură în această Elizavetă. Siluetă gracilă, îmbrăcată-coafată după moda anilor '20, dansând frenetic ritmurile aceluiași deceniu, dar și pe ale noastre (N.E.P.-ul lor, nu-i și N.E.P.-ul nostru actual?), cântând fără efort, traversând stări contrarii și contradictorii. Fără cusur. Și pe Vlad Ivanov îl investisem cu încredere deplină de la acel Caragiale din *Momentele* anului jubiliar. Se zice că și-ar fi exersat trupul în trupa lui Dan Puric. Posibil. Aici nu cântatul (foarte bun) și mișcatul (asemenea) ne-au interesat, ci trăirile cameleonice, minuția construcției unui personaj când odios, când fermecător, balansul pe marginea grotescului ș.a.m.d. Excelenții actori Șerban Celea, Mihai Constantin și Virginia Mirea își impun momentele solistice cu măsură, rimează și ritmează cu ansamblul ca să ne ofere acest spectacol, i-aș zice chiar, ciudat, unde sarcasmul domină (ca un factor ce-a stilizat discursul din celelalte spectacole politice semnate Tocilescu), tragicul este doar o fâlfâire reținută, totul privit, dar și secundat de muzicienii distanțați (cu mici intervenții-amestec în acțiune) pe poziția albului lor imaculat.

Am văzut o trupă de *profesioniști* ce-au lucrat sub bagheta unui regizor cultivat. Și lucid.

Oltea ŞERBAN-PÂRÂU

Experimentul Bam

Vizionarea spectacolului ***Elizaveta Bam*** la Teatrul Bulandra, în regia lui Alexandru Tocilescu, mi-a produs pe lângă bucuria întâlnirii cu un discurs scenic mai deloc uzitat pe scenele noastre şi pe aceea a unor întrebări legate de modul în care Irinel Anghel – creatoarea muzicii acestei „opere bufe" – a gândit din punct de vedere estetic şi stilistic această bulversantă partitură.

Alcătuită, altminteri, „după toate regulile artei", muzica textului suprarealist scris de Daniil Harms se relevă, mai ales după o oarecare perioadă scursă de la vizionarea piesei, ca un tot unitar, deşi multitudinea de stiluri şi aluzii cuprinsă în remarcabila colecţie de citate nu crea premisele unei atari caracteristici. Cu toate acestea, asumându-şi cu un discernământ estetic admirabil datele implicite ale spectacolului – de la kitsch-ul funciar al absurdului de situaţie, la limitările obiective impuse de posibilităţile vocale ale protagoniştilor... neprofesionişti în ale artei cântecului – Irinel Anghel a demonstrat că punctul ei de vedere asupra modului în care trebuie să se audă acest text suprarealist este unul... realist vizavi de pragul de aşteptare al publicului. Rămânând în continuare un spectacol care naşte pasiuni, această producţie este în mod evident un eveniment datorat bucuriei de creaţie al celor ce l-au conceput, ca şi al celor ce îl interpretează.

Puşi în faţa unei asemenea partituri, deloc accesibile, actorii au demonstrat un tip de eroism profesional pe care nu îl pot aprecia cu adevărat decât soliştii de operă. Crina Mureşan, Mihai Constantin, Virginia Mirea, Vlad Ivanov (cu certitudine, „eroul" vocal al spectacolului), Şerban Cellea şi Irina Petrescu au demonstrat înainte de toate o mişcătoare mobilitate intelectuală şi o disponibilitate faţă de schimbare asumată în acest fel doar de marile caractere.

Aceleaşi laude fără rezerve le merită şi ansamblul *Pro Contemporania,* grup de muzicieni compus din Irinel Anghel, Andrei Kivu, Andrei Marcovici, Sorin Romanescu, Virgil Oprina, Constantin Ciornenchi şi Cristian Bulgaru, precum şi grupul vocal *Accoustic.* Şi unii şi ceilalţi au dat – prin prestaţia lor – o veritabilă palmă pe obrazul conservatorismului profesional de care suferă majoritatea muzicienilor noştri. Liant între concepţia regizorală a lui Alexandru Tocilescu şi scenografia luxuriantă a lui Dragoş Buhagiar, muzica lui Irinel Anghel reprezintă demonstraţia faptului că programul *Bulandra per musica,* dacă nu ar fi existat, atunci cu siguranţă trebuia inventat. Acest proiect este, înţelegem, ambiţia directorului Teatrului „Bulandra", Alexandru Darie (pandant bine venit la programul dedicat dansului de la Teatrul Odeon), iar anvergura acestui prim reper ne face să sperăm că nu se va opri aici. În mod evident, viitorul spectacolului scenic muzical se găseşte undeva în zona unor performanţe actoriceşti sincretice, iar dacă în România a cere cântăreţilor să joace ca nişte actori este deocamdată o utopie, se pare că a vedea actori care cântă pe scenă începe să fie un fenomen firesc. Iar atunci când vezi că zona estetică în care se pot aventura aceşti actori se lărgeşte către muzica-experiment (ca să i dăm totuşi un nume) optimismul în faţa şanselor noastre de a ne apropia de ceea ce se întâmplă în lume în acest domeniu creşte exponenţial.

Crina MUREŞAN:

„Sînt, când sunt pe scenă, că realitatea, lumea dispare"

Tamara Susoi: *Cum ai ajuns, după pregătiri la matematică şi economie (pentru examenul la ASE), să dai la actorie?*

Crina Mureşan: Dintr-o întâmplare. Tatăl meu a văzut la televizor finalul unui interviu cu Victor Rebengiuc, care îndemna tinerii să vină să dea la teatru, că nu sunt candidaţi. Mult mai târziu am aflat că era vorba despre Secţia Păpuşi şi marionete. Fiind primul an după Revoluţie, încă mai erau puhoaie de candidaţi la teatru. Se reorganizase sistemul, iar examenul se dădea în toamnă. Eu picasem deja, pentru a treia oară, la ASE în Cluj, în vară, prima sub linie. Universitatea fiind mai mică, în Cluj concurenţa era mult mai mare decât în Bucureşti. Şi se intra cu note foarte mari. La Bucureşti aş fi intrat din primul an. Aşa era la modă pe vremea lui Ceauşescu, să faci ASE-ul, îţi asigura o meserie bună, bănoasă, un loc de muncă. Toate fetele dădeau la ASE şi la Medicină. E adevărat că aveam în familie un văr, în casa căruia am stat din clasa a V-a, care încercase cinci ani la rând, până a reuşit să intre, la actorie – Mircea Anca. Eram într-un oarecare contact cu teatrul, iar el tot glumea – „las' că te fac eu actriţă"; dar eu nu îl luam în serios: „asta e meserie?". Tata m-a încurajat să încerc, deşi nu mai era decât o săptămână până la examen. Când am ajuns în Bucureşti, vărul meu a început să râdă cu lacrimi, pentru că nu se aştepta să dau la actorie. În timpul rămas nu am putut decât să învăţ textele din repertoriu. Am trecut de eliminatorii, dar n-am intrat. Mama a fost pur şi simplu disperată când am luat hotărârea să nu mă mai pregătesc pentru ASE şi să dau la actorie în anul următor. Pe atunci lucram, eram impiegat de mişcare la o autobază, şi printre foi de parcurs stăteam cu manualul de limba română şi repetam monoloagele. Pe de o parte o înţelegeam pe mama, care ne spunea că „suntem nebuni, după ce Mircea a încercat de cinci ori, iar eu pierdusem trei ani de ASE, nu o să intru niciodată". Erau încă puţine locuri, dar am intrat. De atunci am început să cred că totul ţine de destin. Nimic altceva nu contează. Sunt oameni care au intrat primii la facultate şi care s-au lăsat, chiar mari actori care au plecat de aici şi nu au mai făcut nimic după aceea.

T.S.: *Iar după ce ai intrat, ce a rămas important din anii facultăţii?*

C.M.: Singurul lucru important şi pentru care îi rămân recunoscătoare Sandei Manu, este faptul că m-a trimis la audiţie la Alexandru Tocilescu, care se reîntorsese în ţară şi căuta o actriţă pentru *Antigona*. Eram în anul II şi am obţinut rolul. Sanda Manu a fost astfel, ca o mână a destinului, din nou, a vieţii mele personale chiar.

T.S.: *Şi au trecut peste zece ani de la terminarea facultăţii.*

C.M.: În acest timp s-au întâmplat şi nu s-au întâmplat foarte multe lucruri. Ca oricărui actor, şi mie mi-ar fi plăcut să mi se întâmple mai bine şi mai

În rolul Elizaveta Bam.

frumos. Presupun că a fost și o perioadă în viața teatrală românească în care lucrurile s-au dispersat și s-au adunat – și tot așa. Fiecare își căuta drumul, matca, echilibrul. Eu așa am perceput perioada asta, cu o lume frământată. Pe vremea lui Ceaușescu era un alt sistem. Teatrele de repertoriu erau mai așezate. Se făceau mult mai multe filme. Actorii deveneau cunoscuți în felul acesta. Se făcea enorm de mult teatru de televiziune. Îmi amintesc că pe marii actori eu îi știam din piesele de televiziune, pe care le urmăream de fiecare dată. Așteptam cu sufletul la gură să vină ziua de luni, când se transmiteau să mă uit la George Constantin, la Gina Patrichi, Mariana Buruiană și mulți alții. Mă uitam la Valeria Seciu, pe care o adoram, care era și actrița preferată a tatălui meu. Eram mică și îi priveam fascinată, ca pe niște ființe extraterestre. Îmi spuneam că eu nu aș fi în stare niciodată să fac ce reușesc ei. Mi se părea atât de greu, imposibil!

T.S.: *Iar acum, cum privești meseria asta?*

C.M.: Pentru că nu mi-am dorit de la început meseria asta și m-am îndrăgostit de ea pe parcurs, asta mi-a dat înțelepciunea de a crede că dacă ceva trebuie să se întâmple se întâmplă, și asta mă scutește și mă apără de suferința de a nu fi făcut un anumit lucru. Pentru că suferi dacă nu joci. Dacă intri în lumea asta și, mai ales, dacă iei parte la ea, te îndrăgostești fără scăpare. Are o fascinație extraordinară. Dar nedorindu-mi, nu am visat să joc un anumit rol. Din cauza asta nici nu știu să cer roluri. Cred că lucrurile se vor întâmpla astfel încât, dacă un ceva trebuie să fie al meu, al meu o să fie. Spun cu toată convingerea că oricât te zbați și te lupți, te duci doi pași la stânga, doi pași la dreapta. Dar atât, mai mult nu reușești să te abați de la drumul care ți-e croit. Când ți se pun cu pipeta „picăturile" care îți constituie ființa, dacă nu ai o anumită picătură, înseamnă că în drumul tău nu ai nevoie de ea. Sau dacă ți s-a pus mai multă frumusețe, gingășie, farmec, talent e tocmai ca să o iei pe un anumit drum. Esențial este să te lupți cu tine, să te depășești, să fii mai bun, mai profesionist, în nici un caz nu are rost să te zbați inutil.

T.S.: *Și iată că în ultimul an ți s-a dat să repeți, aproape în același timp, în două spectacole* – „joi.megaJoy" *la Teatrul Odeon și* „Elizaveta Bam" *la Teatrul Bulandra. Ce îi apropie și ce îi diferențiază ca stil de lucru pe Radu Afrim și Alexandru Tocilescu?*

C.M.: Amândoi știu exact ce nu vor. Iar dacă au o idee, o credință, un țel, se bat cu tot ce e în jur, nimic nu îi abate în urmărirea acestui scop. Au un crez și o hotărâre când vor să facă ceva. Sunt, în același timp, receptivi la părerile celor din jur, dacă acestea converg către ceea ce își doresc ei. Radu însă poate abandona actorul, și face un artificiu pentru a-și termina spectacolul. Este foarte talentat, dar încă nu are răbdare. Tocilescu îți găsește o soluție ca să ajungi unde trebuie. Amândoi au instinctul oamenilor talentați. Chiar dacă s-ar putea ca la început să nu îți dai seama de ce vor un anumit lucru, după aceea se dovedește că este esențial, că le subliniază ideea regizorală foarte bine.

T.S.: *Elizaveta Bam este cel mai recent rol al tău. Ce te-a făcut să îl îndrăgești atât de mult?*

C.M.: M-a atras de la început propunerea lui Alexandru Tocilescu de a face piesa cântată, ca să fie mai accesibilă, dar și mai bogată, ca posibilitate de

exprimare şi expresie. Am descoperit în personaj ceva, ce îmi este şi mie propriu într-un fel, un soi de inocenţă pe care o transformă într-un scut împotriva răului, a urâtului din jur. Chiar dacă îl observă, îl ştie, îl vede, are puterea de a evada. Aşa cum fac şi copiii când sunt certaţi şi evadează în imaginar ca să scape de agresiunea din real. În opinia mea, despre asta este vorba şi în spectacol. Ceilalţi, probabil, îţi vor spune altceva. Pentru că fiecare percepe şi rolul şi întregul, şi mesajul piesei în felul lui. Piesa începe şi se termină în acelaşi fel, cu aceleaşi cuvinte. Este ca un cerc. Începe cu un pericol real care o paşte pe eroină, dar pe care cu inocenţa, frumuseţea, puterea ei de a crede în viaţă, tânără fiind, îl refuză. E ca atunci când îţi creezi singur poveşti, la fel ca în vis şi în coşmar, dar şi în evadarea conştientă, ca în cazul copiilor, într-o realitate de deasupra, în suprarealism, în care tu, cu toate puterile tale încerci să conturnezi pericolul, să-i faci pe agresori să te iubească, să te îndrăgească, să îi faci să te vadă aşa cum eşti, şi poate se vor gândi că nu merită să-ţi facă rău. Toată piesa este o dispersie a realităţii în milioane de bucăţele, în care Elizaveta încearcă, îşi imaginează tot felul de situaţii prin care să întârzie momentul fatal, al uciderii. E ca atunci când în clipa morţii îţi revezi toată viaţa. Într-o fracţiune de secundă cuprinzi o cantitate de informaţie uriaşă. Piesa înfăţişează de fapt această secundă. Din momentul în care cei doi vin, o duc şi o omoară. Dilatarea clipei de spaimă este de fapt această piesă, în care încearcă să se apere, să îi transforme pe cei doi, unul să devină un soi de peţitor, iar celălalt un personaj de circ (Directorul circului). La fel şi cu părinţii. Cu tatăl are o relaţie mai apropiată, el este mai cald şi mai bun cu ea. Cu mama are o relaţie mai ciudată. Toate personajele din piesă sunt de fapt reflexia punctului ei de vedere. Din perspectiva personajului meu, tot destinul ei stă sub semnul stelei în cinci colţuri, sângeroase şi crude. Frica imaginată de Daniil Harms în acest copil pur, delirul pe care îl creează, toate duc spre o stare de poezie pură. Textul e atât de poetic: *„M-am prăbuşit învins acum/ Dar tu, Elizaveta Bam, în casa mea din munţi te du/ te-ntinde pe divan"*; „E o căsuţă cu pereţi de bârne/ iar în ea o flacără e aprinsă mereu".

Copiii care vin la spectacol sunt foarte cuminţi şi se uită cu foarte mare interes. Logica spectacolului este ca a lor. Pe adult se poate să îl deranjeze – că vrea să înţeleagă şi nu poate. Suprarealismul, ca dictéu automat, pare turnat în mintea lui Harms, ca într-o pâlnie. De fapt, cu toţii suntem ca nişte pâlnii, pe care Dumnezeu le-a plăsmuit în funcţie de ce vrea El să treacă prin ele.

La Harms fiecare cuvânt poate semnifica orice, şi pentru fiecare altceva. Faptul că îl cântăm e minunat. Asta mi-aş fi dorit. Să am o voce deosebită şi să pot cânta. Până acum n-am ştiut. Am tot spus că am ajuns actriţă din întâmplare, dar cred că mi-ar fi plăcut să fiu cântăreaţă. Suprarealismul îl simt foarte aproape de suflet, muzica mă încântă, colegi îmi sunt mari actori şi toate mă fac să simt, atunci când sunt pe scenă, că realitatea, lumea dispare. Nu mai contează decât clipa, momentul, jocul, joaca. Perioada de repetiţii a fost o enormă bucurie, râdeam foarte mult. Iar spectacolul e ca o oază, mă bucură şi de abia îl aştept, cu plăcerea nemăsurată de a-l face al tuturor.

Tamara SUSOI

...și contra

Liviu ORNEA

Act pur de narcisism

Am văzut, la Teatrul Bulandra, un spectacol care m-a pus pe gânduri, ***Elizaveta Bam***, de Alexandru Tocilescu. Rândurile care urmează nu constituie o cronică propriu-zis, ci exprimă, mai degrabă, perplexitatea mea în fața unui fapt artistic pe care nu-l înțeleg. Nu exclud posibilitatea să fi asistat la un eveniment epocal și care mă depășește, caz în care comentariul meu ar fi, evident, pe lângă chestiune. Desigur, nu cred prea mult în această eventualitate.

Este vorba despre o operă bufă. Un (pre)text minimal (Daniil Harms), redus la câteva replici, cântat în întregime. Tema, pe care regizorul a simțit nevoia s-o expliciteze cumva printr-o proiecție video cu o conferință despre frică, plasată la începutul celui de-al doilea act, ar fi radiografia stării de frică, de teroare induse de un regim despotic, aici cel sovietic. O lume dominată de spaimă, aflată sub domnia arbitrariului, devine fluidă, nestăpână pe reacțiile și pe valorile ei. Victimele sunt desemnate arbitrar, călăii le vânează, dar cântă și beau împreună cu ele, care îi acceptă, se iubesc, sentimentele devin amorfe. În final, destinul, chiar amânat, se împlinește, victima e ucisă.

Senzația de amestec, de absență a criteriilor și a regulilor e susținută de muzica live a lui Irinel Anghel (asupra calității căreia nu sunt în măsură să mă pronunț), înțesată de citări, de motive arhicunoscute, trecând prin toate genurile și epocile, de la baroc la rock, neuitând muzica orientală. E susținută și de costumele eteroclite, amestecând genurile și epocile, și de scenografia somptuoasă a lui Dragoș Buhagiar, tot „cu trimiteri", de exemplu la Magritte.

N-aș spune că spectacolul e unul limpede, că semnificația se desprinde ușor. De altfel, nu bag mâna-n foc că am înțeles ce trebuia (dacă trebuia, dacă era ceva de înțeles).

Spectacolul oferă actorilor posibilități excepționale să arate ce pot. Vlad Ivanov o face cu asupra de măsură, folosind tot ce a învățat în trupa lui Dan Puric și, în plus, dovedind că e un actor care poate și cânta. Îl secundează Șerban Cellea, cu o surprinzătoare prestație de rocker. Foarte bună Crina Mureșan, reușind în câteva secvențe să transmită paroxismul spaimei. Mihai Constantin, surprinzător de mobil, are și el câteva apariții savuroase, la fel și Virginia Mirea. O vedem în spectacol și pe doamna Irina Petrescu care acceptă, cu o modestie de care doar marii artiști sunt capabili, să rostească doar câteva replici.

Dar, una peste alta, sunt niște actori care încearcă să cânte. Și nu e meseria lor. Pe de altă parte, totul pare luat foarte în serios, actorii nu parodiază doar, nu comentează, detașat, o operă bufă, chiar vor să cânte. Nu le iese întotdeauna, sunt, totuși, doar actori. Ceea ce sporește nedumeririle mele. Deși au fost destule momente în care am râs, nu găsesc miza unei asemenea producții mirobolante în care s-a investit foarte mult, în primul rând munca unei echipe de oameni, unul mai

O parte din ansamblul „Pro Contemporania".

talentat decât celălalt, și care, în mod evident, au dat tot ce-au putut. Pare un fel de delir narcisic al unui creator, mă refer la Alexandru Tocilescu, care se răsfață. *Une noblesse inutile.* Oricât de postmoderni am fi, oricât am vrea să ștergem granițele dintre genuri, oricât ne-am dori să șocăm și să distrugem tihnita și prea îndelunga siestă intelectuală a micului-burghez, cred că, în teatru, există limite impuse de însăși natura spectacolului, la care, oricât i-ar displăcea creatorului, trebuie să participe cumva și publicul.

Un spectacol de teatru nu ar trebui să fie numai o întâmplare artistică a realizatorilor lui, o bucurie a lor, un moment în desăvârșirea lor artistică. Un scriitor, sau un pictor, își poate permite să se defuleze, să se alinte șăgalnic oricât poftește, e singurul implicat. Dar un regizor poartă răspunderea unei întregi echipe și a spectatorilor. Și parcă de nici unii nu s-ar cădea să abuzeze.

Teatrul „Bulandra" – Elizaveta Bam **de Daniil Harms. Traducerea: Emil Iordache. Operă bufă de Irinel Anghel (în cadrul programului *Bulandra per musica*). Regia: Alexandru Tocilescu. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Coregrafia: Andreea Duță. Cu: Crina Mureșan *(Elizaveta Bam),* Mihai Constantin *(Tatăl),* Virginia Mirea *(Mama),* Vlad Ivanov *(Ivan Ivanovici),* Șerban Cellea *(Piotr Nikolaevici),* Irina Petrescu *(Cerșetoarea).* Ansamblul *Pro Contemporania:* Irinel Anghel (sintetizator), Andrei Kivu (violoncel, acordeon, tubă, trompetă), Andrei Marcovici (percuție), Sorin Romanescu (chitară electrică, chitară acustică), Virgil Oprina (chitară bas, violoncel), Constantin Ciornenchi (vioară), Cristian Bulgaru (clarinet, saxofon). *Corul „Accoustic":* Doru Feraru, Laurențiu Constantin, Florian Costea, Adrian Ilie, Teodor Ilincăi, Cosmin Guță (tenori), Constantin Rudolf Cocriș, Emil Mincu, Bogdan Andronache (baritoni), Sorin Georgescu, Alexandru Damian, Radu Pintilie (bași). Dirijor: Daniel Jinga. Preparator muzical: Claudia Ionescu. Lighting design: Dragoș Buhagiar și Sorin Vintilă. Data premierei: 25 mai 2006.**

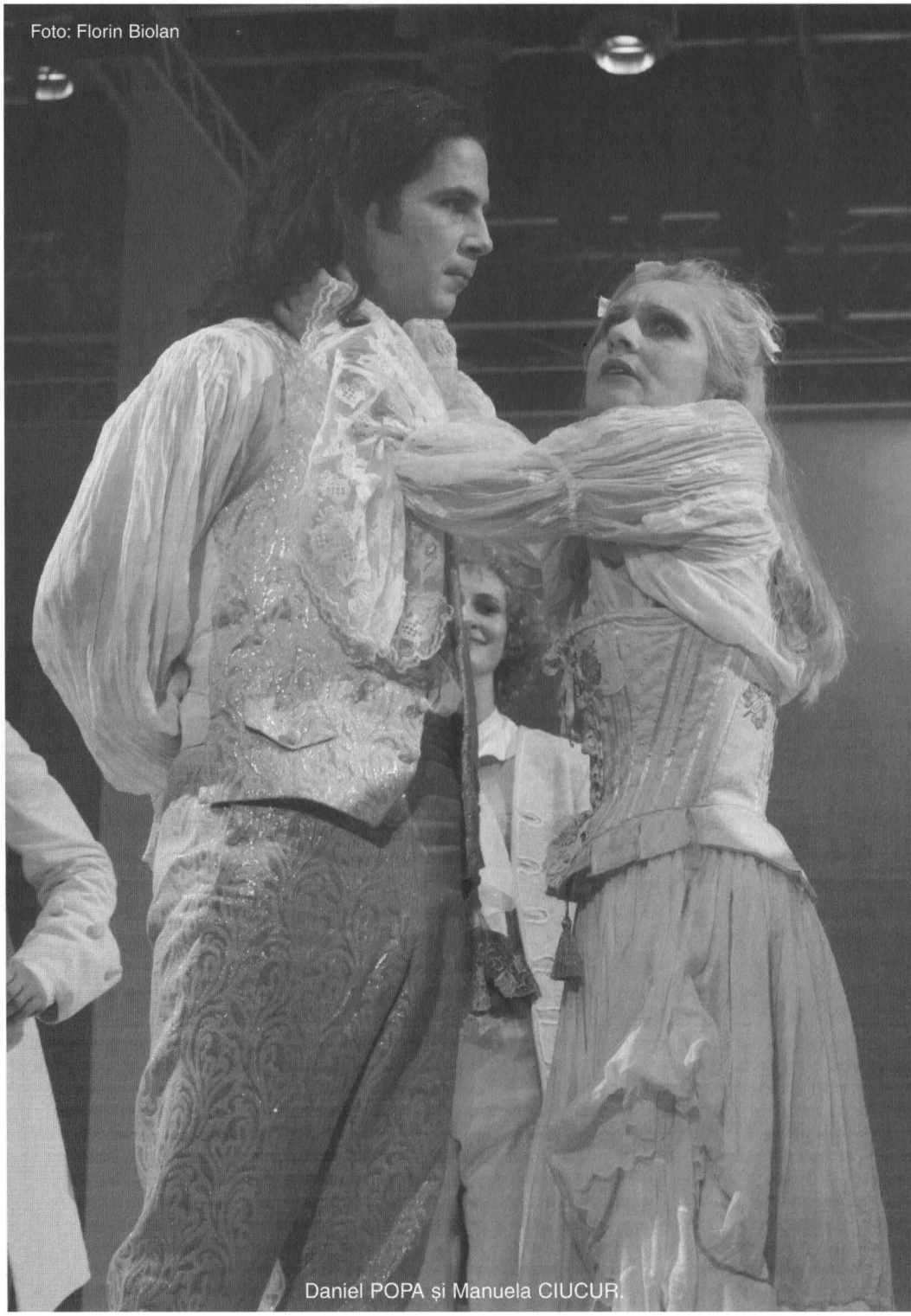
Mircea GHIȚULESCU

O comedie albă sau triumful decorului

În ***Triumful dragostei*** de Marivaux (Teatrul Bulandra, regia Alexandru Darie), spectacol de un bun gust desăvârșit, nu joacă doar actorii, ci și decorul. E un „decor tehnic" adus cu mari sacrificii de la Viena, ca la începuturile teatrului românesc, bazat pe un sistem ingenios de panouri rulate, cu un singur punct de sprijin la pod care le face disponibile pentru mișcări circulare. Rulourile sunt extrem de mobile și pot delimita oricâte spații de joc dorești. Panourile fiind de culoare albă, Maria Miu asortează și costumele, rezultatul fiind o ciudată comedie în alb. Totul este artificial, de la identitatea personajelor care se ascund în travestiuri până la vocea lui Arlechino pe care Adrian Ciobanu, bine antrenat în *commedia del'arte*, o subțiază cum poate de la un capăt la altul al spectacolului, devenind, nu odată, supărător prin insistență. Marivaux, comediograful francez care a marcat stilul *marivaudage* în Franța anilor 1700, a intrat, la noi, într-o eclipsă prelungită întreruptă de Felix Alexa cu *Jocul dragostei și al întâmplării* la Teatrul Național București. Și în *Triumful dragostei,* Marivaux ... marivaudează. Ne povestește o istorie de amor cu travestiuri neverosimile, ceva în genul lui Shakespeare, autor pe care, se spune, dramaturgul francez nu l-ar fi citit niciodată. Topită de dragoste, prințesa Phocion vrea să-l cucerească pe prințul uzurpat Agis, travestită în bărbat. Prințul Agis trăiește în casa profesorului său de filosofie, Hermocrate, stârnind iubirea acestuia, dar și a Leontinei, sora filosofului. Este, astfel, amenințat cu trei căsătorii. Prințesa Phocion pare Viola din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare îndrăgostită de ducele Orsino, iar profesorul de filosofie pe care îl amăgește cu dragostea ei seamănă binișor cu Malvolio, de care toată lumea își bate joc, făcându-l să creadă că stăpâna lui, Olivia, este îndrăgostită de el. Poate că autorul spectacolului, regizorul Alexandru Darie l-a împins pe Marian Râlea spre Malvolio, poate că actorul însuși a simțit această tentație, cert este că asemănările nu pot fi contestate. În felul său de a scoate umor din piatră seacă, Marian Râlea nu evită nimic din ce ar putea compromite personajul, inclusiv procedeele ce țin de corpul actorului, riscând astfel să cadă în grotesc. Pune la lucru mânecile, papucii, ciorapii și te miri ce obiecte de recuzită ce se transformă în obiecte comice. Este un contrast (involuntar?) între distincția exterioară a atmosferei și comicul intern al situațiilor. Distincția creată de albul elegant al spațiului este accentuată de mișcarea coregrafiată inspirată de *commedia dell'arte* dar mult stilizată, în care excelează Rodica Lazăr, camerista prințesei. Dar comicul se lasă uneori așteptat și parcă ai vrea să râzi mai mult la o comedie de Marivaux. Dar, dacă nu râdem în fiecare clipă, cel puțin asistăm cu satisfacție la împlinirea unui vis de iubire. Exact ce dorea autorul. *„Am scormonit în inima oamenilor cele mai ascunse cute unde se poate ascunde dragostea atunci când îi e teamă să se arate și fiecare dintre comediile mele face să apară una dintre aceste cute",* spunea Marivaux. Phocion, în interpretarea foarte comunicativă a Clarei Vodă, se va mărita cu mult râvnitul de ea Agis, pe care îl va ridica din nou la demnitatea de principe. Alexandru Darie are temeritatea să testeze autori și texte clasice mai puțin frecventate, așa cum a făcut și cu *Iluzia comică* de Pierre Corneille. Dar Marivaux autor de romane burlești, ziarist și

comediograf, dramaturg decretat minor de enciclopediști nu-i oferă același triumf, textul fiind oarecum previzibil, fără dichisurile „pirandelliene" din *Iluzia comică.*

Teatrul „Bulandra" – Triumful dragostei **de Pierre Marivaux. Traducerea și adaptarea: Oana Turbatu. Regia: Alexandru Darie. Decoruri: arh. Octavian Neculai. Costume: Maria Miu. Muzica: Adrian Enescu. Cu: Clara Vodă, Rodica Lazăr, Marian Râlea, Daniel Popa, Manuela Ciucur, Adrian Ciobanu, Vlad Zamfirescu. Premiera: 13 noiembrie 2005, în cadrul Festivalului Național de Teatru.**



Daniel POPA și Manuela CIUCUR.

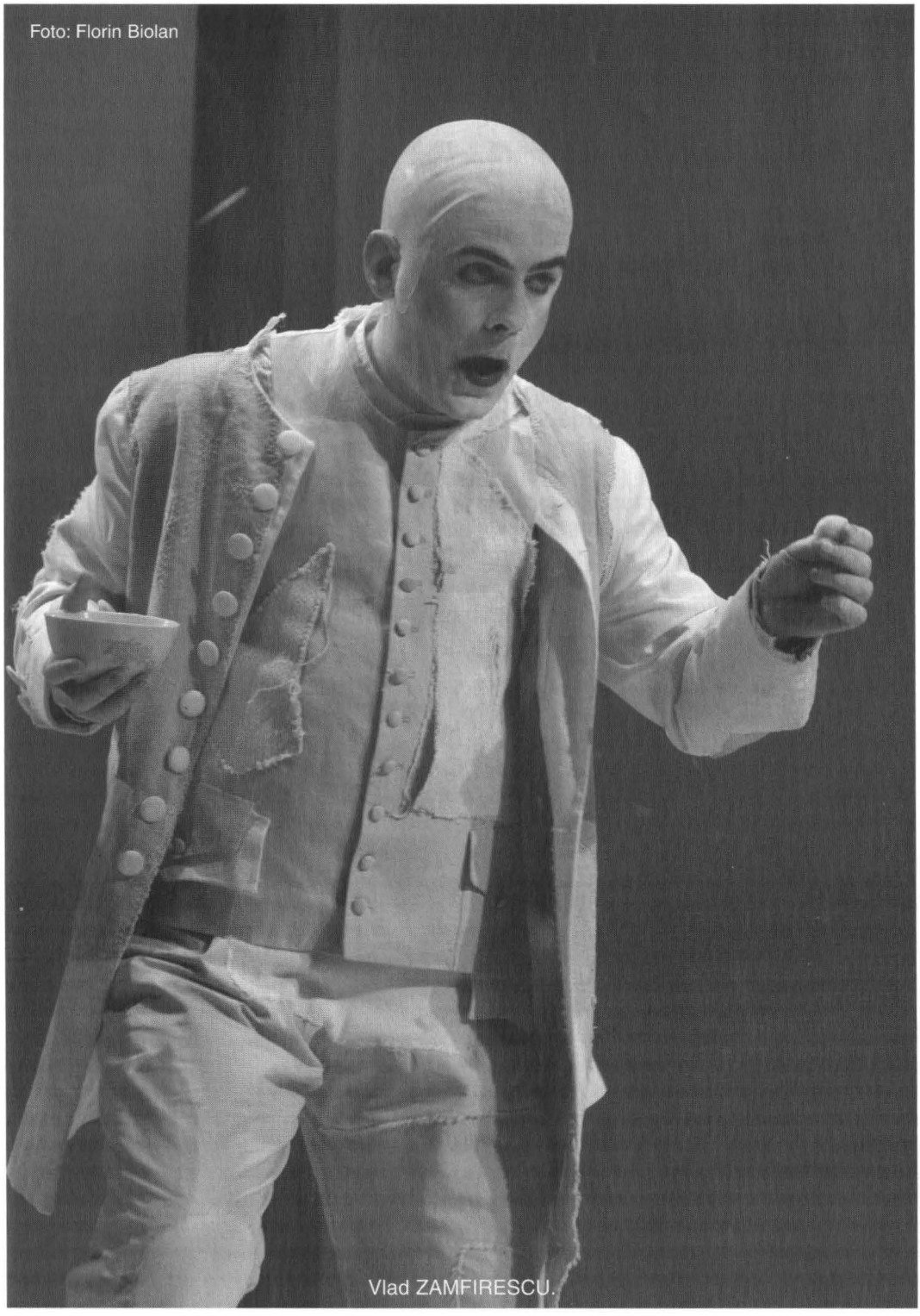


Foto: Florin Biolan
Vlad ZAMFIRESCU.

Un menuet de Mozart

Baronul Münchhausen a existat cu adevărat și a fost, între altele, căpitan în armata rusă. El povestește că iernile din Rusia erau atât de grele și zăpada atât de mare, încât și-a priponit calul de crucea din turnul bisericii crezând că este un ciot. Topindu-se zăpada, calul a rămas spânzurat de turla bisericii. Este chiar Prologul spectacolului ***Baronul Münchhausen*** creat de Ioan Brancu pe scena Teatrului Țăndărică. Isprăvile baronului Münchhausen au fost, la origine, anonime, ca întâmplările cu Păcală, la noi. Apoi, s-a găsit și la germani un culegător ca Petre Dulfu, pe nume Erich Raspe, care „le-a sistematizat" și le-a publicat într-o carte ce a devenit celebră. Minciunile baronului sunt atât de sfruntate, încât nu pot fi ilustrate decât în teatrul de animație, ceea ce se și întâmplă în recenta premieră de la Teatrul Țăndărică. Baronul se ia la întrecere cu cei mai mari specialiști ai lumii, de la *Mincinosul* lui Goldoni, la Hlestakov al lui Gogol, iar Păcală și Dănilă Prepeleac sunt și ei pe aproape. Problema este că Münchhausen nu spune minciuni pentru a fi crezut – ci minte de amorul artei. Nimeni nu îl crede, dar toți îl ascultă și o bună parte îl și iubește. E bine ales Gabriel Apostol în rolul baronului, pentru că are un fel spiritual de a pune calitate în exagerările strict cantitative ale personajului. Ioan Brancu a selectat, din cartea semnată de Raspe, material pentru un mic scenariu comic, adăugând, în chip de liant, personaje din *commedia*

dell'arte, gen de spectacol contemporan, cu aventurile baronului de Münchhausen. Baronul ajunge peţitorul *Isabellei* (Petronela Purima), fiica lui *Pantalone* (Mihai Dumitrescu) şi rivalul lui *Avocado* (Dragoş Toma) şi va cuceri inima fetei ajutat de Valentino, plin de umor în interpretarea lui Bruno Mastan. Pentru început, Avocado este mai bine văzut, fiind un bogat armator cu trei vase în port, dar, în cele din urmă, cele trei vase se dovedesc a fi halbe de bere. Umor simplu, direct, fără menajamente... Pe acest subiect minuscul, minciunile baronului se înşiră ca mărgelele pe aţă: minciuni soldăţeşti, minciuni vânătoreşti, minciuni turistice. Bine costumaţi, actorii joacă la vedere un menuet de Mozart (Decor şi costume: Daniela Drăgulescu).. Prea puţine marionete şi prea mulţi actori, după opinia noastră. Riscul este, pe acest traseu, să confundăm Teatrul Ţăndărică şi Teatrul „Ion Creangă". Nu este cel mai ingenios dintre spectacolele acestui inspirat marionetist care este Ioan Brancu. Am văzut unele foarte inventive şi primul exemplu de care ne amintim este ***Punguţa cu doi bani*** de la Râmnicu Vâlcea. Poate că în cazul lui Münchhausen, enormităţile debitate inhibă ingeniozitatea...

Teatrul Ţăndărică – Baronul Münchhausen. **Dramatizarea şi regia: Ioan Brancu. Scenografia: Daniela Drăgulescu. Muzica: Liviu Prossi. Cu: Gabriel Apostol *(Baronul Munchhausen),* Petronella Purima *(Isabella),* Mihai Dumitrescu *(Pantalone),* Bruno Mastan *(Valentino),* Alina Petrescu *(Colombina),* Dragoş Toma *(Avocado).* Data premierei: 17 mai 2006.**

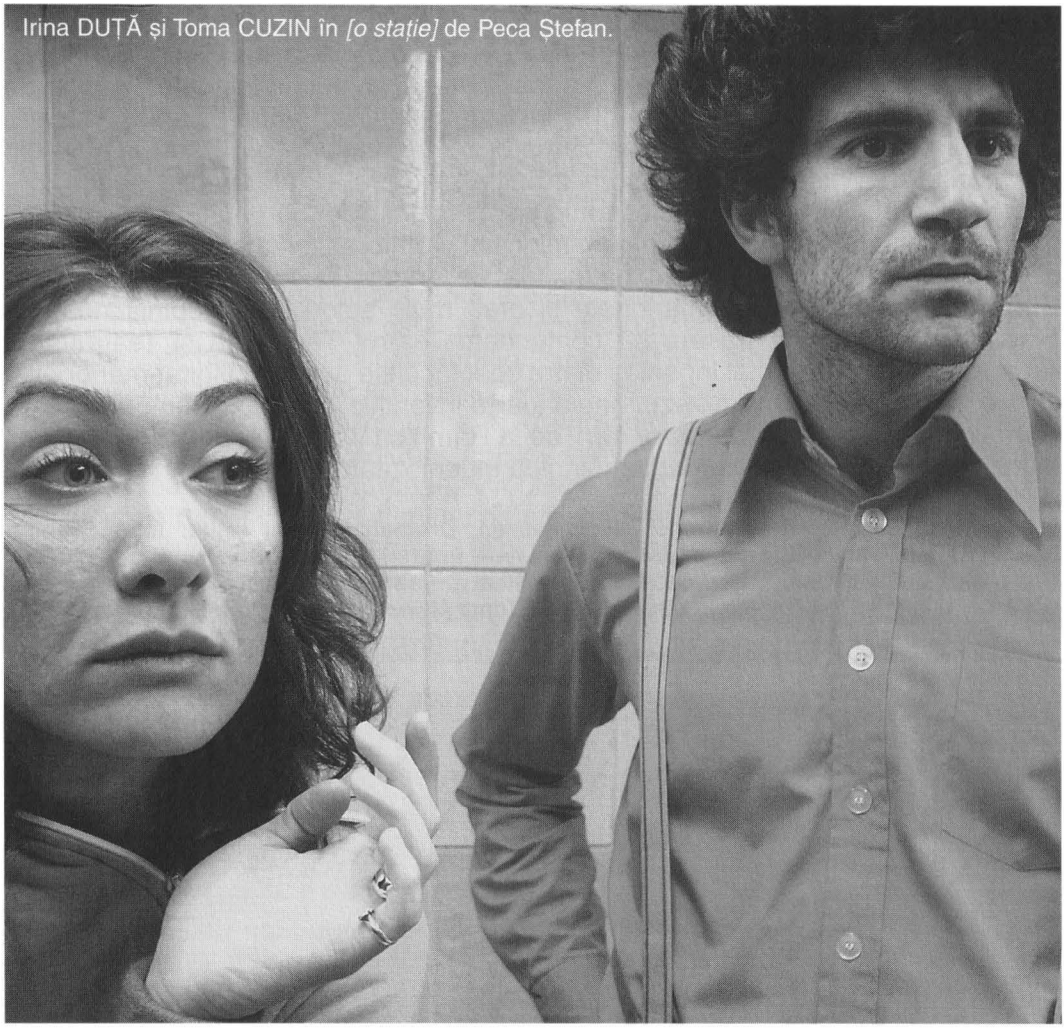
Constantin PARASCHIVESCU

Sclipiri tinereşti

Mă amuză unele năstruşnicii lingvistice, când o literă sau două pot adăuga un sens complementar unui cuvânt. De pildă, proiectul Teatrului de Comedie dedicat tinerilor creatori, sintetizat în formula „COMEDIA ŢINE LA TINEri", nostimă şi cu haz. Schiţez un zâmbet şi când grafia titlului unei piese din proiect e cu o singură majusculă, la mijloc unde nu-i e locul, din cine ştie ce imaginară sugestie, „subUrbia". Dar mă uit ca mâţa la exhibiţii fonetice gen *„[o staţie...]",* unde nu pricep de ce e închis titlul în paranteză dreaptă...

Carevasăzică, în perioada 9–14 mai 2006 s-a desfăşurat etapa a II-a a proiectului **„COMEDIA ŢINE LA TINEri",** în Sala Studio a teatrului condus de George Mihăiţă. Care la prima etapă din septembrie 2005 declara că „Teatrul de Comedie spune, aşadar, DA, tinereţii şi sclipirilor ei". Gest generos şi stimabil, cu efecte „SALUTare" (ce, eu n-am voie să fac combinaţii?), dacă ne gândim că tânărul participant de anul trecut, Alex Mihail, a devenit laureat al Galei UNITER. Au fost patru spectacole ale unor regizori care au absolvit în 2003 şi 2004 şi hazardul le-a orânduit în programare după licărul mai pronunţat al sclipirii.

Mai modest, mai simplu, ca un exerciţiu, ***Buzunarul cu pâine*** de Matei Vişniec regizat de Mona Gavrilaş, cunoscută nouă din montarea de la Teatrul Nottara a monodramei *Iona* de Marin Sorescu, cu Virgil Ogăşanu. Pe cei doi interpreţi, Gabriel Călinescu şi Relu Poalelungi, îi îndrumă îndeosebi spre starea de


Irina DUȚĂ și Toma CUZIN în *[o stație]* de Peca Ștefan.

progresivă anxietate, cu iritare, spaime crescânde, ce nu se apropie încă de o sugestie filosofică.

Al doilea spectacol, ***Déjà-vu,*** anunțat a fi *„după Ion Băieșu, Ana Ripka Rus"*, mă pune în imposibilitatea de a preciza în ce calitate apare numele feminin aici, transcris așa, după virgulă. Regizorul Radu Corlățeanu a absolvit Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice din Chișinău în 2004 și a mai montat din Ion Băieșu *În căutarea sensului pierdut*, *Dresorii de fantome*, *Groapa*. Ceea ce am văzut la Studio a fost o versiune de „déjà vu" a unor concerte de muzică ușoară unde soliștii provoacă publicul să cânte și el, tare și cum o fi, sau a unor spectacole de așa-zis umor unde se lăfăie băşcălia. Ziceri tradiționale („omul potrivit la locul potrivit", de pildă) și echivalențe ieftine cu condiția „teatrală" a politicienilor, fac subiectul parodiei grosiere. Insistențele lui Marcel Țop de a anima audiența au avut ceva ostentativ, golănesc, bubuitor ca unele momente muzicale ce explodează din boxe de la doi instrumentiști ce-l însoțesc în evoluție. O idee bună, întruchiparea iubirii din tinerețe de către o talentată pereche, Ecaterina Țugulea –

grăsuță, joc vioi de ochi – și Tudor Munteanu – simpatic, expresiv. Care joacă firesc și compoziția înaintării în vârstă. S-a mai reabilitat ceva domnul Țop într-un monolog final despre destinul trist al actorului, cu aplecare lăuntrică și neliniște discretă de gând.

„Fără suferință n-ar mai fi nimic", e una dintre cugetările celor nouă personaje din piesa lui Eric Bogosian ***subUrbia.*** Dar nici prea multănu e recomandabil. Este însă, textul cu cea mai pronunțată dramaturgie, despre o lume tânără de cartier fără orizont, fără șanse, pierdută între navetele cu bere ale unui butic ținut de un asiatic, care se străduiește să-i mai potolească din răfuieli când devin prea agresivi. Ceea ce se întâmplă cam des. Atmosferă dramatică bine conturată, personaje veridice, înfruntări repetate, confesiuni, reacții imprevizibile, revolte împotriva destinului, suflete chinuite. Puse în relație de o regie atentă, sigură, cu diferențieri nete de tipologie, a lui Aurel Palade, dar și încrâncenări cu stridențe, în detrimentul răsunetului interior. Ar trebui pomeniți toți, dar risc să mă rezum la Irina Velcescu, care a știut textul, Simona Stoicescu, Virgil Aioanei, Adrian Anghel, Elias Ferkin Musuret.

O încântare a fost ultimul spectacol, cu titlul încătușat în paranteze, ***[o stație...]*** de Peca Ștefan. Autor de mult premiat la un festival de la Dublin pentru o piesă scrisă special, în limba engleză, socotită a fi cea mai bună într-o competiție anglo-saxonă, *The Sunshine Play*. Cea reprezentată nouă acum e destul de simplă, pe o situație banală, cu încărcătură poetică însă: o idilă între un băiat și o fată. Într-o situație neobișnuită, la unu noaptea, într-o stație. Ea așteaptă un autobuz care nu mai vine, el insistă să intre în vorbă, deși ea vrea să fie singură. Nimeni nu trebuie să fie singur pe lumea asta, spune textul, și dialogul avansează într-o comunicare ce reproduce discret, ingenios, cu umor, joaca universală de atracție dintre un băiat și o fată. Care, tot clamând dreptul ei la singurătate, intră fără voie în versul eminescian „mai nu vrea, mai nu se lasă". Ei, dacă o fi chiar așa textul, nu știu, dar așa m-a făcut să cred spectacolul – unde textul nu se aude, pentru că nu-l rostește nimeni – conceput și realizat de Carmen Lidia Vidu. Un băiat, Toma Cuzin și o fată, Irina Duță, mimează doar întâlnirea de la unu noaptea într-o stație. În fața unui mare ecran, pe care se proiectează, în jocuri de lumini, imagini diverse și de la un moment dat frânturi de dialog. Ca la spectacolele străine, cu titrajul proiectat. Dar aici textul parcă nu era al lor, îi surprindea, îi încorpora într-o eternă relație de seducție, dictându-le gesturile, mișcările, mimica. Sacadate, ca fotogramele ce compun secvențe animate dintr-un proiector cu viteză redusă, uimite că reproduc mecanic ceea ce le e scris și nu văd, nu înțeleg încă, dar îi subjugă în cele din urmă. De o extraordinară expresivitate ea, îndrăzneț și ocrotitor el, cu pași fini, parcă plutind în alternanța de umbre și lumini a reflectorului. Un miracol scenic – l-aș mai vedea odată!

Teatrul de Comedie, Sala Studio – „COMEDIA ȚINE LA TINEri", **etapa a II-a, 9–14 mai 2006:**

Buzunarul cu pâine **de Matei Vișniec. Regia: Mona Gavrilaș. Scenografia: Maria Dore. Cu: Gabriel Călinescu, Relu Poalelungi.**

Déjà-vu **după Ion Băieșu, Ana Ripka Rus. Regia și scenografia: Radu Corlățeanu. Muzica: chitară electrică – Marin Cazacu, percuție– Arcadie Rusu. Cu: Marcel Țop, Ecaterina Țugulea, Tudor Munteanu.**

subUrbia **de Eric Bogosian. Regia: Aurel Palade. Scenografia: Elena Cozlovschi. Cu: Simona Stoicescu, Irina Velcescu, Adina Andrei, Oana Piecnița, Adrian Anghel, Virgil Aioanei, Mihai Marinescu, Elias Ferkin Musuret, Ernest Fazekaș.**

[o stație...] **de Peca Ștefan. Regia: Carmen Lidia Vidu. Muzica: Yann LeBlay. Coregrafia: Paul Duncă. Animație: Augustin Cosmin Pop.**

Luminița VARTOLOMEI

De la Borges la Mazilu

Pornind de la *Historia del Tango* scrisă în 1955 de Jorge Luis Borges; trecând apoi prin laconicul *Tango Lexicon,* alcătuit ad-hoc de Daniel Mândiță și prin versurile traduse în românește ale piesei *Asi se baila el Tango* (care pe parcursul reprezentației vor fi și cântate din difuzoare, dar și rostite la microfon tot de către Daniel Mândiță), pentru a sfârși cu o declarație de dragoste față de dansul argentinian făcută de același împătimit coordonator al Clubului „Tangotangent"; în fine, admirând deopotrivă fotografiile de epocă și pe acelea recente, din spectacol, ale Mihaelei Marin (splendide, ca de obicei!), cititorul programului de sală s-ar putea considera pregătit pentru spectacolul care urmează: ***Un tango mas.*** Și totuși, surpriza publicului așezat pe gradenele din spatele cortinei Teatrului „Odeon" este considerabilă...

Privită de sus, scena pare o veritabilă arenă de *corrida*: alternativ sau (câteodată) simultan cu evoluția elegantă și aparent detașată a celor opt dansatori amatori, cuplul balerinilor profesioniști desfășoară o confruntare disperată, în care erotismul este împins uneori până la violența tragică. Pentru sine și pentru Monica Petrică – admirabila sa parteneră –, Răzvan Mazilu a imaginat figuri de o extremă temeritate, a căror complexitate este egalată doar de imensa lor frumusețe plastică. Statuar prin excelență, dansul creat aici de către

Răzvan MAZILU și Monica PETRICĂ.

Foto: Mihaela Marin

inspiratul coregraf se lasă admirat în voie, păstrând la îndemâna privirii spectatorilor complicate *porté*-uri sau singulare poziții acrobatice, pe care le-aș fi crezut imposibil de susținut atât de îndelung... Mai ales că pulsația alertă a tangoului solicită permanent mișcarea fluidă, energică, percutantă, căreia cei doi balerini i se supun cu desăvârșită grație!

Lepădând progresiv o parte dintre veșmintele elegante cu care erau îmbrăcați la început, când pătrunseseră – neinvitați – în localul consacrat tangoului, Monica Petrică și Răzvan Mazilu se singularizează continuu prin dans, pe măsură ce în afara lui fac eforturi emoționante de a se apropia de ceilalți participanți la *milonga*, bând împreună, fumând împreună și ajungând chiar – în modul cel mai firesc – să împartă o *pizza* cu aceștia. Despre dureroasa imposibilitate de a fi la fel cu toată lumea pare să vorbească această coborâre a zeilor printre muritori, iar regia, decorurile și nu în ultimul rând luminile create de Alexandru Dabija, precum și (în ceva mai mică măsură) costumele semnate de Wilhelmina Arz (cu o mențiune specială, totuși, pentru superba rochie de seară a Monicăi Petrică), subliniază în chip inteligent hotarele invizibile dintre cele două universuri.

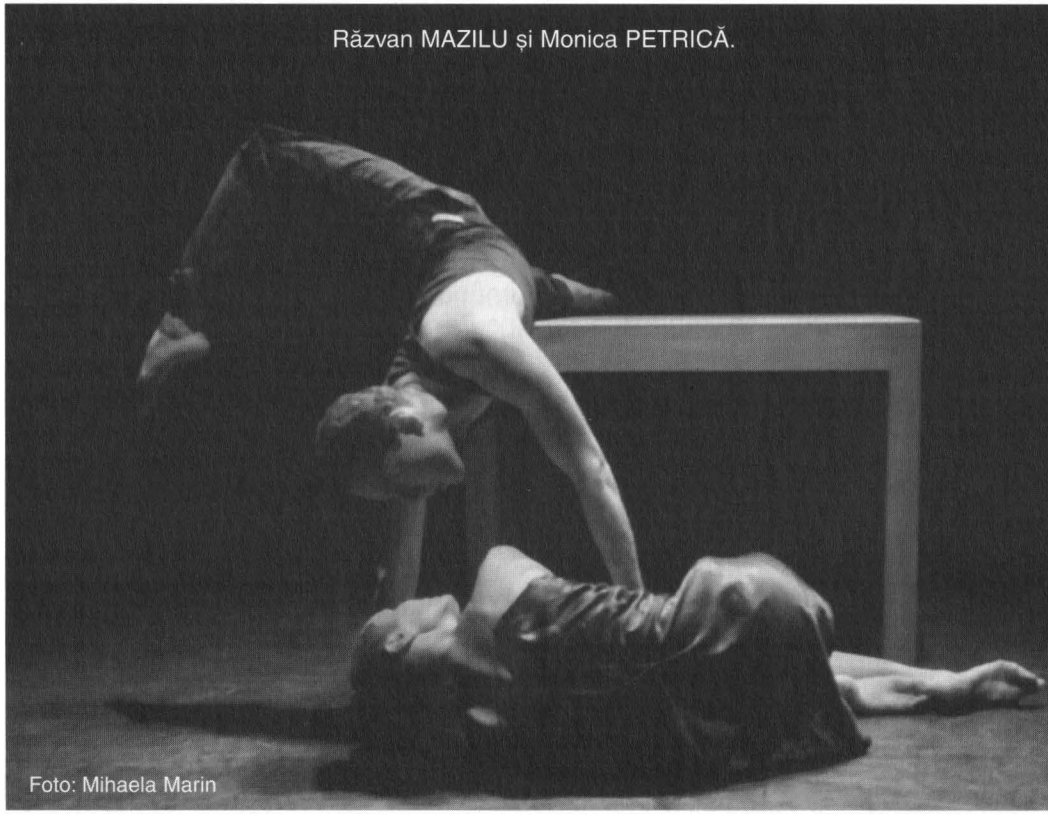
Râsul sonor și figura împietrită, gestul de un erotism explicit și pantomima ce sublimează pașii de bază ai tangoului, contorsiunea rafinată și ținuta rigidă cea mai orgolioasă se întrețes fascinant, pe fondul unei muzici autentice, alese cu gust, din uriașul repertoriu al genului, de către Răzvan Mazilu și Daniel Mândiță. Dincolo de toate, însă, în amintirea spectatorului rămân pentru totdeauna câteva imagini de izbitoare originalitate: halucinanta fugă cu spatele a lui Răzvan Mazilu, în plutitoare turnante ce nu se mai sfârșesc; dansul-sacrificiu în care Monica Petrică este adorată și apoi jertfită pe un imaginar altar al tangoului; în fine, ridicarea pe soclu a celor doi balerini, evoluând înlănțuiți, într-un grup statuar de superbă expresivitate.

Un tango mas (titlul spectacolului, care – tradus cuvânt cu cuvânt – poate însemna „Un tango mai mult") este, în realitate, mai mult decât un tango...

Gina ȘERBĂNESCU

Tangoul și regândirea pașilor

Pe 12 mai 2006, la Teatrul Odeon, a avut loc premiera spectacolului ***Un tango mas.*** La prima vedere, montarea este neproblematică: patru perechi care dansează tangoul argentinian tradițional sunt contrapunctate permanent de prezența în scenă a unui cuplu (Monica Petrică–Răzvan Mazilu) care, prin filtrul unui permanent joc erotic, răstoarnă schemele matematice ale pașilor celor opt dansatori (membrii ai clubului *Tangotangent*). Totuși, este imposibil să nu se ajungă la interogații de genul: „Care e, de fapt, povestea?" sau „Ce ni se spune exact aici?" . Desigur, putem merge la acest spectacol ca și cum am dori să ne integrăm într-o petrecere de *milonga*, dar...nu va fi deloc atât de simplu, pentru că „desenul" originar al acestui dans va fi în chip fericit bruiat de cei doi rebeli...



Răzvan MAZILU și Monica PETRICĂ.

Foto: Mihaela Marin

Interogația principală care se poate naște în urma vizionării acestui spectacol se manifestă, credem, la nivelul limbajului coregrafic, prin alternanța canoanelor tradiționale cu regândirea pașilor. Remarcăm, pe de o parte, lumea tangoului originar și, pe de altă parte, planul în care se transfigurează temele sale tradiționale. Coregrafia lui Răzvan Mazilu realizează translația spiritului prezent în *milonga* într-un context spațio-temporal care cere un anumit grad de transfigurare și abstractizare, fără a abandona mesajul principial al tangoului.

Un tango mas este un spectacol „semnat" de Răzvan Mazilu, dar direcția de scenă se face simțită prin anumite caracteristici paradigmatice pentru stilul regizoral al lui Alexandru Dabija, aflat într-o fericită consonanță cu spiritul tangoului: dualitatea tragic–comic este arhiprezentă, jocul ca mască a unei realități dramatice nu este abandonat decât sporadic pe parcursul spectacolului.

Revenind la coregrafie, trebuie spus că și în perimetrul dansului românesc se simte nevoia unor regândiri, a unor remodelări, a unor experimente care să toarne dansul într-o formă menită să ne ferească de stereotipii și să anuleze rigiditatea receptării.

Meritul principal al acestui spectacol este acela de a aduce în prim-plan posibilitatea regândirii, în spiritul dansului contemporan, a unui limbaj coregrafic prin care se încearcă, printr-o rigurozitate matematică, revelarea sensurilor pasiunii, încrâncenării, tragismului congenital al începuturilor tangoului. Trecerea în registrul dansului contemoran a acestei opțiuni specifice spiritului argentinian,

dar posibil de transpus în numeroase alte spații culturale, conduce, fără echivoc, spre un sentiment al eliberării de scheme tradiționale, fără a se abandona, totuși ceea ce s-a încercat să se transmită prin tango atunci când el a apărut în peisajul coregrafic internațional.

Trebuie menționată, de asemenea, dimensiunea teatrală a acestui spectacol. Simplitatea acțiunii maschează discret dinamica sufletească presupusă de esența tangoului. Dramatismul tangoului alternează cu dimensiunea comică născută, de exemplu, prin inserarea periodică în spectacol a unor pași cu ecouri de dansuri populare românești (nu trebuie pierdut din vedere efectul pe care această sinteză între stiluri îl are, mai ales dacă suntem atenți la contrastul dintre comicul pașilor și lirismul, uneori chiar tragismul din versurile tangourilor).

Așadar, ne confruntăm cu două lumi, cea a tangoului tradițional și cea a dansului contemporan inspirat de *milonga*, lumi care se află într-o tensiune ritmic dezamorsată de comicul asumat ca mască a unui dramatism de esență, într-o luptă permanent relaționată cu tendința de reconciliere. Remarcabil dansul final al cuplului Monica Petrică–Răzvan Mazilu, moment prin care se realizează, de data aceasta fără masca jocului, transfigurarea menționată.

Pasionalitatea, dualismul feminin-masculin, dramatismul, sunt turnate în forma unui limbaj coregrafic contemporan ce își propune să păstreze nealterat mesajul primordial al tangoului argentinian.

Teatrul Odeon – Un tango mas. **Libretul, coregrafia și coloana sonoră: Răzvan Mazilu. Regia, decorul și luminile: Alexandru Dabija. Costumele: Wilhelmina Arz. Cu: balerinii Monica Petrică și Răzvan Mazilu, precum și membrii Clubului „Tangotangent" condus de Daniel Mândiță (Amalia Iscu, Anisia Popescu, Cristina Pătru, Monica Șurubariu, Lucian Stan, Gilbert Iscu, Cătălin Văleanu). Data premierei: 12 mai 2006.**

Proiect

Anamneza ritmurilor

Pe 19 iunie 2006 a fost lansat, la Centrul Național al Dansului din București, **Proiectul „Sertar",** prin care se încearcă rememorarea contribuției anumitor personalități artistice la construirea peisajului coregrafic românesc.

Personalitatea aleasă pentru a deschide seria acestei *anamneze* a activității celor care au „mișcat lumea" dansului în România a fost renumita **Esther Magyar Gonda,** fost director al Ansamblului de Balet al Operei Române din București și director al Școlii de Coregrafie, în perioada anilor '60, în debutul întâlnirii fiind prezentat un interviu acordat de doamna Esther la vârsta de 98 de ani. Ne-au prezentat gândurile și amintirile dumnealor despre Esther Magyar Gonda: Miriam Răducanu, Adina Cezar, Anca Mândrescu, Raluca Ianegic, Ion Tugearu și Liana Tugearu (care a oferit auditoriului informații prețioase despre Esther Magyar Gonda și selecțiuni dintr-un interviu care nu a mai apărut la vremea respectivă).

Pe lângă lecțiile de viață pe care le-a oferit Esther Magyar celor care au ascultat interviul, fie ei profesioniști ai dansului sau nu, pe lângă interogațiile care

se nasc în urma intervenției distinșilor „povestași" prezenți la manifestare, aspecte asupra cărora vom reveni, trebuie menționată importanța pe care o are acest proiect, nu numai pentru lumea dansului din România, dar și pentru configurația mediului cultural autohton. S-au scris biblioteci despre importanța memoriei, fie ea individuală sau colectivă, dar subiectul rămâne inepuizabil. Cea mai utilă definire a memoriei în acest context este aceea care conectează reamintirea cu autenticitatea individului.

Conștientizarea istoriei individuale este o condiție necesară (e drept nu și suficientă) pentru accesul la rezervorul propriei lumi. A fi acasă în propria identitate presupune o anamneză a traseului personal, corelată cu un demers proiectiv, cu tentativa de a a străbate cu rost drumul rămas. Această regulă se aplică fără îndoială și colectivităților de orice factură, cu atât mai mult celor angajate în elaborarea fenomenelor culturale, unde reevaluarea este un imperativ.

Mai mult sau mai puțin metaforic, putem considera acest proiect o *anamneză a ritmurilor,* nu numai pentru că e vorba despre arta dansului, despre o abordare istorică a modului în care a fost înțeles corpul în mișcare în dansul românesc, dar și pentru că sperăm ca acest demers să devină o diagnoză a anumitor *paradigme* (cărora li s-ar putea detecta o anumită *ritmicitate*) care marchează istoria dansului românesc.

Inițiativa Centrului este lăudabilă și pentru că prin acest proiect se anulează orice suspiciune pe care ar fi putut să o aibă cineva despre direcția ce ar dori să o impună echipa care încearcă acum să pună pe picioare arta dansului în România. Dacă au existat voci care au lansat afirmații neîncrezătoare (și folosim un termen blând) cu privire la ceea ce urma să se întâmple la Centru, dacă a existat bănuiala, venind din anumite perimetre ale spațiului coregrafic românesc, cu privire la un presupus monopol al unor tipuri de discurs coregrafic, este limpede acum că orice semn de întrebare a fost îndepărtat, deși, dat fiind modul totalmente lipsit de resentiment în care s-au inițiat activitățile la CND, credem că orice suspiciune era nefondată de la bun început.

Revenind la ceea ce toți cei prezenți pe 19 iunie la CND au avut de învățat de la Doamna Esther Magyar Gonda, prezentă în spirit, prin memoria peliculei, dar mai ales prin urmele puternice lăsate în mentalitatea celor care au cunoscut-o, nu putem totuși să nu remarcăm o notă tristă, dată de imaginea de *terra mitica* a peisajului coregrafic dominat cândva de această minunată artistă, a cărei regulă de viață era clar generată de imperativul lucrului bine făcut, de simplitatea și eficiența unei normalități a cărei rețetă începe cu punctualitatea și continuă cu o permanentă conștientizare a unei datorii față de modul în care străbați drumul pe care ai ales să mergi. Nota tristă constă în nostalgia născută din dificultatea de a găsi acum, la noi, în primul rând la nivelul învățământului coregrafic, efervescența existentă atunci când Esther Magyar Gonda reconfigura ceea ce însemna dans în România.

Poate că atunci când se va înțelege fără echivoc că gestul în dans este un eveniment, așa cum afirma Esther Magyar Gonda, și atunci când toți artiștii vor interioriza interogațiile pe care își propun să le lanseze, când din ce în ce mai mulți spectatori vor avea deschiderea de a primi mesajele în mod autentic, probabil că ne vom simți acasă în propriul prezent. Și nu credem că e prea mult dacă afirmăm că această soluție va veni tot din partea Centrul Național al Dansului din București.

Constantin PARASCHIVESCU Focșani

Narațiune scenică

Am revăzut colectivul teatrului din Focșani la începutul lunii mai a.c., de data asta într-un turneu în capitală cu ***Femeia din manuscris*** de Lia Bugnar. Un spectacol de anvergură scenică, plastică și coregrafică, ce m-a încântat dar și nedumerit în același timp.

Spun de la început că nu cunoșteam piesa, așa că am încercat să înțeleg rosturile spectaculoaselor momente de pantomimă, dans și muzică, din prima parte. Ingenios executate într-un balet coloristic de costume și lumini (scenografia Alina Herescu). Dar, la răstimpuri trecea printre siluete o femeie neliniștită, grăbită, spunea ceva, dispărea, revenea cu o relatare de trei fraze, se strecura din nou în culise, iar se ivea... Nu știu de ce, o parte din replici nu se auzeau în sala cu acustică în general bună de la Majestic și astfel n-am putut să-mi dau seama ce ne transmitea femeia. Luând ulterior cunoștință de text, am aflat că eroina își descrie viața – cu o copilărie banală – anostă, la a cărei naștere „s-a produs o încurcătură". Nu se știe de ce natură, dar copila a ajuns în casa unor oameni care îi cereau să li se spună mamă și tată. Cât a stat acolo, cum a fost, iar nu știm, pentru că la distanță de o pagină Lia Bugnar ne vorbește de „micuța fugară de la orfelinat" și primul act al piesei e un lung monolog în care eroina își povestește rătăcirile, marcate de excentrice aventuri. Mai întâi, cu un bărbat elegant, de trei ori mai în vârstă decât ea, apoi cu cel mai râvnit țigan dintr-o șatră, în fine cu patronul unui magazin de artă și antichități. Cu care se și căsătorește. Dar făptura cu „chip de înger desfrânat", cum o alintă primul amant, n-are noroc, pentru că soțul moare stupid înecat cu un sâmbure de măslină și, la 27 de ani devine văduvă. Ce face biata?

Face Lia Bugnar o răsturnare de situație, din registrul realității în cel al ficțiunii. În destinul sucit al femeii intervine scriitorul care nu vrea să-i mai scrie povestea pentru că, zice, „a început să mă conducă ea pe mine". Idee dramaturgică bună, ca și preluarea în consecință a inițiativei de a continua ea, ca personaj, povestea. Dar autoarea o complică artificial, aducând-o în scenă pe soția scriitorului care seamănă la chip cu femeia, pe el îl anihilează, îl transformă într-un infirm și ceea ce mai durează într-un act întreg nu mai are relevanță. Reînvie patronul, rescrie și el povestea o dată cu femeia și soția, alternativ, o țigancă vine în magazin să-l ghicească și să-l înfierbânte sângele cu o experiență erotică, copilul scriitorului ne încunoștiințează că „tata e nebun". În plus, autoarea pierde simțul logicii în câteva indicații. De pildă, reluând o scenă într-o mișcare înapoi, scrie: *„clopoțelul care anunță intrarea unui client se aude invers"* (cum?); sau, în final, când scriitorul e plasat în mijlocul scenei în cîrucior, cu fața la public: *„Pe direcția privirii lui răsare încet un lămâi"*. Adică... în sală?

Spectacolul, cum am spus, încântă prin fantezie coregrafică și pantomimă, soluție ingenioasă de teatralitate a regizoarei Gina Lazăr și a lui Marius Manole, coordonatorul mișcării scenice. Vulnerabilă doar sub aspectul coerenței acțiunii, pentru că fugarele frânturi de confesiune ale eroinei nu se întregesc într-un

sens explicit. Scene de savoare sunt cele din șatră, unde pitorescul și vitalitatea etniei sunt expresiv redate. Iar unele inconsecvențe ale scriiturii sunt corectate printr-o orientare inspirată pe o sugestie logică, precum interpretarea celor două roluri cu chipuri asemănătoare, femeia și soția, de către aceeași actriță. Paula Grosu, care e și cea mai experimentată actrița a teatrului, frumoasă, cu grație și poezie în joc, ținută elegantă, ușoară diminuare a dicției, însă. O surpriză a fost Adrian Damian în rolul patronului de magazin, discret, sensibil și convingător în afecțiune, după cum Raluca Oprea s-a arătat impetuoasă în țiganca Nuria. Curios, Adrian Rădulescu, și el cu un stagiu îndelungat în trupă, a avut forță și autoritate în conturarea lui Cajar, dar a fost palid și anemic ca scriitor – oare de ce?

Teatrul Municipal „Maior Gheorghe Pastia" Focșani – Femeia din manuscris **de Lia Bugnar. Regia: Gina Lazăr. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Coregrafia: Marius Manole. Cu: Paula Grosu *(Femeia/Odette)*, Adrian Rădulescu *(Cajar/Scriitorul)*, Valentin Cotigă (Victor), Adrian Damian *(Sebastian)*, Raluca Oprea *(Nuria)*, George Rusu *(Conductorul/Comisionarul)*, Sorin Frâncu *(Robert)*. Data premierei: 2 octombrie 2005.**

Constanța

Fascinație la malul mării

S-a scris în presă încă din luna martie a acestui an despre ambițioasa montare a Teatrului Național din Constanța cu megaspectacolul ***Șatra***, în pregătire, în adaptarea scenică a regizoarei Beatrice Rancea și a actorului András Demeter. *Șatra* a fost un celebru film de acum treizeci de ani al regizorului Emil Loteanu, înfățișând în pitorescul situațiior și măreția peisajului tragica poveste de dragoste dintre doi țigani mândri și liberi, Rada și Zobar. Protagoniștii filmului, Svetlana Toma și Grigori Grigoriu, și-au câștigat pe bună dreptate notorietatea în interpretarea unor caractere excepționale. Loteanu s-a impus prin vigoarea și autenticitatea cu care a știut să fructifice tema unei povestiri de Maxim Gorki despre nostalgia depărtărilor trăită de cei ce-și duc viața în căruțe cu coviltir. Nomazi, despre care un proverb al etniei spune: „Nu asculta pe cine a trăit mult, ci pe cine a umblat mult". Pitorescul ambianței și intensitatea trăirilor, specificul obiceiurilor și imprevizibilul situațiilor i-au tentat pe cei doi autori ai versiunii scenice să închege, dintr-o suită de episoade, o imagine elocvent dramatică a cuceritoarei și nefericitei povești de dragoste dintre Rada și Zobar. A realului care coexistă cu fantasticul într-o lume cu sânge clocotitor și legi aparte, poezie sălbatică și frenezie. Fructificând și tulburătoarea muzică compusă de Eugen Doga, după autentice motive țigănești. Dacă ceea ce s-a scris în prealabil a putut părea oarecum excentric – prin încredințarea rolurilor principale unor interpreți de la extrema geografică opusă țărmului mării (András Demeter e actor la Timișoara, Lavinia Răducan studiază muzica tot acolo), prin riscul interpretării muzicii *live* –, ceea ce s-a realizat se dovedește excepțional pentru o trupă aflată în re-afirmare de sine. În contopirea a două ramuri de tradiție, a dramei și comediei cu revista.

În prim-plan: Lavinia RĂDUCAN.

Ca și pentru directoarea ei, Beatrice Rancea, afirmată până acum prin montări de coloratură vizuală îndeosebi.

S-au montat aici, după spectacolul inaugural, în noua componentă de la sala „Fantasio": *Livada de vișini* de Cehov, *Îndrăgostiții din Ancona* de Vajda Kátalin după Valló Peter (regia Andrei Mihalache), *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (cu Daniela Nane și Adrian Titieni, regia Anca Maria Colțeanu), *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare (regia Paul Bargetto), *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale (regia Andrei Mihalache), *Nunta* de Cehov, piesă ce a consacrat-o la absolvire pe Beatrice Rancea), *Revizorul* de Gogol, *musicalul Bună seara, domnule Wilde!* de Eugen Mirea după Oscar Wilde, muzica Henri Mălineanu (regia Bogdan Caragea) și *Interesul general* de Aurel Baranga (adaptarea și regia Felicia Dalu, al doilea spectacol în care îl regăsesc în distribuție, după *Livada*, pe Lucian Iancu).

În *Șatra,* nu știu dacă sunt chiar o sută de persoane pe scenă, dar par a fi – peste treizeci sunt personaje, figurație vreo patruzeci. Pentru dirijarea acestui masiv grup de histrioni, regizoarea și-a adăugat colaboratori prețioși: la scenografia complexă, Jozsef Werner (decoruri), Liza Panait (costume); la regie muzicală experimentata Dorina Crișan Rusu și la pregătire muzicală însăși protagonista Lavinia Răducan și Inga Postolache; coregrafia și-a asumat-o și regizoarea (cândva balerină), avându-l consultant pentru dansuri țigănești pe Virgil Prodan. Șatra se răsfiră pe toată scena, pe un povârniș simbolic de podium în cruce plasat pe turnantă. Căruța cu coviltir coboară greoaie de la înălțime, se odihnește la arlechin, prin mișcarea succesivă a turnantei se sugerează un drum, sub o frântură de podium o crâșmă, o închisoare, un locaș de cult. Dincolo de muchia

dealului închipuit, un orizont însorit, învăpăiat în unele momente, ca o chemare, ca un dor de ducă specific lumii evocate. Nu-mi închipuiam că scena de la „Fantasio" poate da senzația de amploare a spațiului, pe care evident n-o are, dar prin suprafața înclinată spre rampă și fundalul divers luminat, ca cerul magic al planetei, se creează această impresie, chiar dacă zecile de făpturi ce mișună pe-acolo nu pot evita înghesuiala în scene generale de grup.

Spectacolul are dinamism, forță expresivă, măreție. Momentele muzicale impresionează prin execuție de ansamblu și solistică, Lavinia Răducan, care nu e actriță, dovedește o autentică transpunere în identitatea voluntară a Radei, iar András Demeter, care nu e cântăreț, se arată impetuos și sigur pe intonațiile vocalice ale lui Zobar. Scena de culminație dramatică dintre cei doi, de dinainte de tragicul deznodământ care-i unește numai prin moarte, are o impresionantă gradație și tensiune copleșitoare, pentru care merită aprecieri reciproce, laolaltă cu măiestria ochiului nevăzut din culise al regizoarei. Reținem din numeroasa distribuție evoluția dramatică a pretendentului ignorat, Anatol, în interpretarea tânărului George Călin, îndârjirea lui Danilo întruchipat de Liviu Manolache și ponderea înțeleaptă a lui Makar Ciudra în persoana lui Mihai Sorin Vasilescu. Sora lui Zobar, Rozica, e încredințată Crinei Matei și unei dubluri pe care am văzut-o noi, debutantă cu temperament, Elena Pahonțu. Iulian Enache și Mirela Pană conturează cu veridică participare chipurile părinților lui Zobar, Ileana Ploscaru și Maria Lupu compun cu virtuozitate portretele bătrânei Lala, respectiv al Crâșmăriței care o tot ține din scurt pe propria fiică – Turchian Nasurla – când se avântă pe lângă faimosul țigan. I-aș mai nota pe Dan Zorilă, Adrian Căligă, Cristian Osoloș, dacă nu mă înșală impresia că fac parte din anturajul lui Zobar, pe Alexandru Mereuță în Bătrânul Nur.

Dacă rănile se vindecă în șatră și cu praf de lună, pulbere aurie a presărat Beatrice Rancea și pe spectacolul său, frumos și fascinant.

*

Cu un an în urmă, în iulie 2005, când Beatrice Rancea devenea director general al Teatrului Național Constanța, se înscria în proiectele sale și invitarea unor regizori din străinătate pentru realizarea unor spectacole. „Este foarte important pentru o trupă să lucreze cu regizori importanți", declara dânsa cu franchețe, deși propria profesiune o categorisea ca atare. I-a anunțat pe Paul Bargetto, tânăr regizor american, fost student al lui Andrei Șerban, care a și montat aici *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare, și pe Yvette Bozsik, coregrafă la Teatrul „Katona József" din Budapesta, care a semnat și regia unui minunat spectacol de cabaret intitulat ***Dulceamar***, a cărui premieră a avut loc la început de mai.

„Eu nu cred în cuvinte – spune dânsa, și înălțăm o sprânceană în replică, cei prea obișnuiți cu ele... –, eu cred în mișcări, în gesturi, în ochi". Mă rog, și alți artiști își declară apetența pentru expresivitatea corporală și o fructifică în ingenioase spectacole de dans și pantomimă. Doamna Yvette compune în Constanța o salbă de episoade coregrafice pe teme variate de viață, de relații familiale și sociale, de aspirații, nostalgii și vise, cu lirism și umor, care surprind și încântă prin fantezie și originalitate. I-am regăsit aici pe actorii Diana Cheregi, George Călin, Dan Zorilă, Cristian Osoloș, poate sunt și alții pe care nu-i știu din lista celor ce evoluează în acest gen, am descoperit-o pe Beatrice Rancea în rol de clovn, cu ochii măriți de misterioasă expresivitate și fața vopsită alb, într-un număr de excepțională

virtuozitate artistică, dirijând elegant, sensibil și inspirat, un concert de Ceaikovski cu o orchestră nevăzută, apoi cu opt instrumentiști rafinați, mimând execuțiile fără obiectele muzicale. Poezie artistică și farmec, fantezie și gust estetic într-un spectacol fără cuvinte, pe care cum să-l apreciezi altfel pentru cineva care nu crede în cuvinte?

*

Și ne-am ales cu un „Leac pentru drac", eu și o colegă de breaslă care ne-am deplasat acolo, o broșurică de vreo sută de pagini cu „perle din umorul culiselor, culese și repovestite de Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian", cu caricaturi de Horațiu Mălăele. Secretare literare amândouă (prima, din păcate, răposată), martore a numeroase întâmplări și replici de duh din viața internă a teatrului , pe care o stimabilă vocație le-a îndemnat să le consemneze în pagini tipărite, pentru ne-uitare și înveselire a sufletului. Instantanee spirituale, majoritatea din trecutul teatrului românesc, cu evocări ale personalităților celebre Matei Millo, Leonard, Grigore Manolescu, Tănase și Ionel Cigalia, Niculescu-Buzău, Marcel Anghelescu și Jules Cazaban, Mișu Fotino, Ion Iancovescu, Sică Alexandrescu și alții. Dintre contemporani, Emil Bârlădeanu, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, răposații Emil Sassu, Login Mărtoiu. I-am fi preferat în număr mai mare pe aceștia, componenți ai trupei constănțene, despre care autoarele au multe mărturii, dar poate că de-acum încolo cea care onorează memoria înfăptuirilor teatrale ale colectivului, rămasă singură, Anaid Tavitian, le va încredința paginilor tipărite, dacă va fi și efectiv sprijinită în această nobilă – și, într-adevăr, costisitoare – inițiativă.

Teatrul Național Constanța, Compania „Fantasio" – *Șatra*, adaptare scenică Beatrice Rancea și András Demeter. Direcția de scenă și coregrafia: Beatrice Rancea. Decoruri: Jozsef Werner. Costume: Liza Panait. Regia muzicală: Dorina Crișan Rusu. Muzică autentică țigănească în prelucrarea lui Eugen Doga. Cu: András Demeter *(Zobar)*, Lavinia Răducan *(Rada)*, Liviu Manolache, Mihai Sorin Vasilescu, George Călin, Ileana Ploscaru, Crina Matei/Elena Pahonțu, Mirela Pană, Iulian Enache, Dan Zorilă, Daniel Dragomir, Cristian Osoloș, Adrian Căligă, Florentin Roman, Alexandru Mereuță, Gabriela Iacob, Maria Lupu, Turchian Nasurla, Florin Bulgaru, Laura Iordan, Luiza Martinescu, Claudia Forțan, Andreea Irimia, Liliana Bărăscu, Lăcrămioara Moscaliuc, Sorin Mocanu, Ion Itoafă, Ionuț Poinăreanu, Gelu Ciobanu, Mihai Gălățan, Cristian Oprean, Marian Adochiței, Andrei Cantaragiu, Dumitru Caramitru, Mihai Smarandache, Victor Petcu. Data premierei: 1 aprilie 2006.

Ion PARHON

Naționalul constănțean „își caută" identitatea

După *Revizorul* și *Șatra*, constănțenii, mai precis Compania „Ovidius" și Compania „Fantasio" din cadrul Teatrului Național Constanța, ne-au poftit la încă două premiere, semn că teatrul de pe litoral lucrează de zor, iar Beatrice Rancea, directorul general, nu renunță la gândul de a readuce instituția la temeiurile de respect de pe vremea regretatului Ion Maximilian. Astfel, primul spectacol, cu

Scenă din spectacolul *Dulceamar.*

Spălăm copilul sau facem altul?, de Christopher Durang, piesă „de mare succes peste Ocean", spun realizatorii, aparține unei echipe americane, alcătuite din regizorul Vincent Masterpaul, scenograful Nic Ularu (compatriotul nostru, fost lucrător la Televiziune, stabilit în SUA) și asistenta scenografă Samantha Hayford. Pe primii doi i-am întâlnit și în Festivalul sibian, unde au fost invitați cu spectacolul *Sistemul*, piesa lui Nic Ularu, pusă în scenă de Vincent Masterpaul, despre care am aflat că va fi montată în primăvara lui 2007 și la Teatrul La MaMa din New York. Revederea de la Constanța nu ne-a lăsat amintiri grăbite a stărui în memorie. Problemele educației și ale relației dintre părinți și copii, minate de abuzuri, orgolii, egocentrism și absurditate, de ambiguități și compromisuri cărora le cade victimă fiul celor doi părinți dezaxați, Helen și John, fiu cu numele Margareta, mult dorit nu numai de părinți, dar și de... realizatori, se află în centrul acestei povești cu iz neorealist, desfășurată într-un cadru scenografic cu tot mobilierul suspendat de tavan, spre a reveni la locul lui în final, fapt ușor previzibil, când tatăl cu numele de Margareta se va strădui să nu repete greșeala părinților lui (ei). Din păcate, în

ciuda strădaniei actorilor (Marian Adochiței, Laura Iordan, Mihai Smarandache, Dana Dumitrescu, Maria Lupu, Luciana Crudu, Dan Zorilă sau Liliana Pană) de a construi un demers în prima parte apăsat comic, iar în cea de-a doua tot mai amar, spectacolul nu convinge, se pierde în „paranteze" redundante sau glumițe cu miză firavă, își „sabotează" continuitatea prin repetate și numeroase cortine de lumină ce nu fac altceva decât să declanșeze mereu și mereu aplauze fără temei intelectual în sală.

Cel de-al doilea spectacol, mult mai aproape de adevăr artistic și chiar de performanță, este unul de teatru-dans și este intitulat ***Dulceamar,*** în regia și coregrafia doamnei Yvette Bozsik, din Ungaria, cu decorul și costumele (amintind uneori de alte montări) concepute de Constantin Ciubotariu. La început ezitant, cu mici nesincronizări, apoi tot mai viguros, mai viu colorat și antrenant, cu un umor bine dozat și nu puține impulsuri referențiale din zona spectacolului, această suită de tablouri coregrafice bine ritmate, ce se alcătuiesc printr-un mariaj aproape perfect între dans (ori teatru gestual) și cântecele germane restituite *playback,* ne revelează încă un mariaj, nu mai puțin fericit, între interpreții „de proză" și cei „de estradă", între actori și dansatori, cu momente de virtuozitate binevenită, semnate de tinerii Daniel Dragomir și Cristian Osloș, de bucureșteanul George Călin, de Diana Lupan, Oana Botez, Delia Corina, Daniela Hasiade, Pavel Bârsan sau Marian Adochiței, lângă care, cu bucurie, am aflat-o pe Diana Cheregi, mai puțin tânără, dar reușind să se integreze repede pulsului spectacolului și al trupei. Surpriza ne-a oferit-o, însă, Beatrice Rancea, în rolul „clovnului", vesel sau trist, și al „dirijorului", patetic ori apocaliptic, impunându-se alături de „instrumentiști" ca o posibilă efigie a relației „director–trupă", înainte de a fi cuprinși cu toții într-o ramă de tablou mult aplaudată de public.

Cât despre acesta din urmă, nimic „de bine". Gălăgios pe parcursul reprezentațiilor, primitiv în aplauzele de la cortinele de lumină, lejer cum nu se mai poate nu numai în ținută, dar și în dezinvoltura cu care își părăsește locul pentru ceea ce ar putea să realizeze în pauză [...] ș.a.m.d. Oricum, pe litoral trupa nu lâncezește. Dimpotrivă. Căutările sale au șanse bune de a scoate scena din anonimat. Chiar dacă cei mai importanți pași înainte nu vor fi făcuți cu costisitori colaboratori de peste mări și țări, ci cu talente autentice din rândul regizorilor noștri...

Teatrul Național din Constanța, Compania „Ovidius" – Spălăm copilul sau facem altul? **de Christopher Durang. Premieră europeană. Traducere de Viorica Iancu. Regia: Vincent Masterpaul. Scenografia: Nic Ularu. Asistent scenografie: Samantha Hayford. Cu: Laura Iordan *(Helen),* Mihai Smarandache *(John),* Dana Dumitrescu *(Nanny),* Nicoleta Lefter *(Cynthia),* Mirela Pană *(Kate),* Diana Lupan *(Angela),* Maria Lupu *(Miss Willoughby),* Luciana Crudu *(Miss Prince),* Marian Adochiței *(Margareta),* Dan Zorilă *(Psihiatrul),* Gabriela Iacob *(Susan).* Data premierei: 17 iunie 2006.**

Teatrul Național din Constanța, Compania „Fantasio" – Dulceamar, **după o idee de Mara Bozoki și Zsolt Khell. Regia și coregrafia: Yvette Bozsik. Decorul și costumele: Constantin Ciubotariu. Distribuția: Beatrice Rancea, Marian Adochiței, Dan Zorilă, George Călin, Pavel Bârsan, Daniela Hasiade, Diana Cheregi, Diana Lupan, Dana Dumitrescu, Oana Botez, Delia Corina, Cristian Osloș, Daniel Dragomir. Data reprezentației: 18 iunie 2006.**

Târgoviște

Ludicul ca... o bombă !

Cu peste 20 de titluri în repertoriu, o performanță internațională, „Premiul pentru cel mai bun spectacol", pentru *Bacantele*, în regia lui Mihai Măniuțiu (al 4-lea spectacol montat pe această scenă), obținut recent la Festivalul Internațional de Teatru al Mării Negre, de la Trabzon (Turcia), și un alt spectacol excepțional, *Darul Gorgonei*, de Peter Schäffer, în regia lui Victor Ioan Frunză, care din motive extraartistice a ratat ocazia de a se impune pe scena unor festivaluri din țară și din străinătate, tânărul Teatru „Tony Bulandra" din Târgoviște a traversat vertiginos drumul de la anonimat la o stare de creație menită a trezi interesul specialiștilor și al publicului.

În miez de mai, am fost invitați aici la o premieră cu piesa ***Martorii sau Mica noastră stabilitate,*** de Tadeusz Rozewicz, autor polonez contemporan cu Samuel Beckett și Eugen Ionescu, fapt vizibil și în scriitura sa, în bună parte fidelă interogațiilor și manierelor de exprimare dramaturgică proprii teatrului acestora, autor din păcate, foarte puțin cunoscut la noi, deși regretatul regizor Iulian Vișa deschidea o binevenită fereastră spre universul acestui complex și valoros om de litere și de teatru, neîmpăcat adversar al nazismului și stalinismului, dar și al oricăror forme de terorism, prin spectacolul sibian cu *Cetatea*, montat cu vreo cincisprezece ani în urmă. În viziunea regizorului Mihai Măniuțiu și scenografia, pe drept cuvânt, șocantă concepută de Mc Ranin după indiciile expuse de directorul de scenă, ni se oferă o „comedie neagră" alcătuită dintr-un șir de situații comico-dramatice și grotești, de frânturi de monolog și de dialog străbătute uneori de sentimentul improvizației, în care sunt antrenați adeseori și spectatorii. Ele sunt găzduite, pe rând, de foaierul teatrului, devenit fie o „piațetă", fie o scenă de „bâlci", de o încăpere spoită cu var, mediu claustrofob potrivit unui tratament la care „teroristul" (*Marian Râlea*) îi supune pe cei doi „ostatici" sechestrați în niște saci de plastic, apoi de curtea teatrului, unde un cuplu (*Corneliu Jipa* și *Maria Nicola*), amintind de *O, ce zile frumoase* ori de *Scaunele*, își deapănă din „mormintele" acoperite cu țărână reflecțiile halucinante, întrerupte de același bizar personaj omniprezent (*Marian Râlea*), secundat de „asistentă", aici și în rol de „gropar" (*Petronela Stiopu*), iar, abia în final, de scena „tradițională", unde explodează o bombă ce pune capăt și jocului macabru al protagonistului cu cele două victime, dar și unui savuros demers histrionic ce definește relația sa (și a realizatorilor spectacolului) cu cei sosiți de la București pentru acest spectacol, într-un autobuz escortat de poliție ! Spectacolul nu se încheie aici, deoarece pe marele ecran din curtea teatrului, putem zări și câteva secvențe edificatoare pentru ravagiile produse de terorismul din toată lumea, informațiile fiind completate de un pliant oferit împreună cu caietul de sală. Este un spectacol ce pare să prelungească dimensiunea teatrului de avangardă, să reconsidere și să revalorifice într-un chip năucitor idei din zona teatrului absurdului, aducând „la zi" un spectacol nu întotdeauna coerent și convingător, nu întotdeauna omogen interpretat, cu inserții de text datorate regiei și interpretului principal, dar care, paradoxal, degajă un puternic iz de adevăr, un efect de „uragan Katrina" asupra publicului, asupra relației tradițional-comode dintre spectator și actor, dar și asupra clișeelor sau expresiilor prăfuit-muzeistice din viața artei spectacolului de ieri și de astăzi.

Un discurs ca o bombă (ce nu se sfieşte să „bombească") ori ca un act de „terorism", pe de o parte la adresa violenţei teroriştilor de tot felul, iar pe de alta, la adresa „zilelor noastre măreţe" şi a tendinţelor de mortificare a spectacolului teatral. Probabil că el nu va putea fi gustat de „marea masă a prietenilor teatrului" şi nici nu-l văd cu uşurinţă reprodus pe alte scene (spaţii) din ţară, dar cei care l-au văzut sunt sigur că nu-l vor uita uşor, la fel ca pe alte şi alte „seisme" din viaţă, generatoare de întrebări autentice cu privire la existenţa noastră şi la arta menită să o cerceteze. Fie şi pentru asta, eforturile regizorului şi ale devotaţilor interpreţi, în frunte cu cei pe care i-am amintit, merită preţuirea noastră.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte – Martorii sau Mica noastră stabilitate, **de Tadeusz Rózewicz. Regia: Mihai Măniuţiu. Scenografia: McRanin. Cu: Marian Râlea, Corneliu Jipa, Maria Nicola, Petronela Stiopu, ş.a. Data premierei: 21 mai 2006.**

Râmnicu Vâlcea

În ţara minunilor

Aproape obosiţi de a mai aştepta, precum eroii lui Beckett, vreo minune postdecembristă menită să ne lumineze „capătul tunelului", am poposit în Râmnicu Vâlcea, la Teatrul „Anton Pann", cel care aşteaptă cu nu mai puţină nerăbdare, de aproape două... decenii, minunea de a păşi într-o ambianţă mai potrivită Thaliei, decât Casa de Cultură a Sindicatelor. Am venit, aşadar, să vedem

Alice în ţara minunilor, după Lewis Carroll, poveste adeseori dramatizată şi ecranizată pe mapamond, care la Râmnicu Vâlcea s-a bucurat de aportul [aş zice providenţial] al tânărului Alin Antemir (regia şi adaptarea), proaspăt absolvent al UNATC, secţia Teatru de animaţie, acum înscris şi la masterat sub conducerea profesorului Cristian Pepino, de talentul şi mai tinerei scenografe Ioana Tudor, studentă în anul II la UNATC, sau de inspiraţia compozitorului Cornel Brătilă, creatorul discursului muzical ce oferă spectacolului un ritm vioi, plăcut, antrenant. Am spus că este o întâlnire providenţială cu tinereţea, pentru că, într-adevăr, pe scenă se desfăşoară un dialog dinamic şi viu colorat, la propriu şi la figurat, între actori şi păpuşi, dialog potenţat de expresivitatea acestora din urmă şi de exuberanţa mişcării, de umorul delicat al gestului şi al atitudinilor, ori de punţile interactive întrupate sau sugerate, între interpreţi şi micii spectatori. Pe de-o parte, relaţia solid articulată, între actori şi păpuşi (mânuitori), iar pe de altă parte, interferenţa permanentă dintre elementele teatrale şi cele coregrafice dau seama de faptul că şi unii şi ceilalţi au trecut cu bine acest mare examen al teatrului dedicat celor mici, chiar dacă noi am fi preferat ca şi „cânticelele" să fie interpretate *live* ori, dacă nu, cel puţin „restituite" într-un *play-back* bine însuşit de către toţi interpreţii. Altfel, acel impuls de tinereţe al montării şi-a aflat ecoul dorit printre interpreţi, de la tânăra şi excelenta Alina Mangra (*Alice*), la mai experimentaţii Doru Zamfirescu, Radu Constantinov, Lidia Stratulat şi Cristian Alexandrescu, puşi însă şi ei să întrupeze partituri de mare dificultate, în care teatrul se îngemănează cu dansul, în timp ce „păpuşile" au parte de un tratament de mare virtuozitate, dezvăluind harul mânuitorilor Mădălin Anescu, Viorica Stamate, Georgiana Marin, Mioara Dospina şi Maria Ştefan.

Cu excepția finalului, poate prea firav gândit de autorul adaptării, spectacolul tinde să-și apropie meritele unei performanțe cu viață lungă în repertoriul teatrului, reînnoind succesul de-acum doi ani, când trupa aceasta s-a remarcat printre laureații Festivalului „Gulliver" de la Galați. Conlucrarea cu artiști de autentică vocație, sub semnul varietății și al profesionalismului ofertelor teatrului pregătite pentru stagiunea viitoare, promite să capete un contur mai aproape și de așteptările publicului adult, căci, după spusele domnului Adrian Roman, directorul instituției, în scurt timp vor începe aici repetițiile la un spectacol semnat de regizorul Alexandru Dabija. Poate aceste semne de bun augur vor impulsiona și ele ritmul lucrărilor pe șantierul noului sediu al teatrului vâlcean, care, deocamdată, este departe de a oferi motive de optimism.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – Alice în țara minunilor, **după Lewis Carroll. Scenariul și regia: Alin Antemir. Scenografia: Ioana Tudor. Muzica originală: Cornel Brătilă. Cu: Alina Mangra *(Alice),* Cristian Alexandrescu *(Regele, Omida),* Radu Constantinov *(Șopârla, Grifonul, Pălărierul),* Doru Zamfirescu *(Broasca țestoasă, Pajul),* Lidia Stratulat *(Regina).* Mânuirea păpușilor-personaje: Mădălin Anescu *(Iepurele alb),* Georgiana Marin *(Pisica zâmbăreață, Omida, Grifonul, Bucătăreasa, Cartea* ș.a.), Viorica Stamate *(Șopârla, Omida, Cartea* ș.a.), Mioara Dospina *(Soldatul, Omida* ș.a.), Maria Ștefan *(Călăul, Omida* ș.a.). Data reprezentației: 8 iunie 2006.**

Marinela ȚEPUȘ

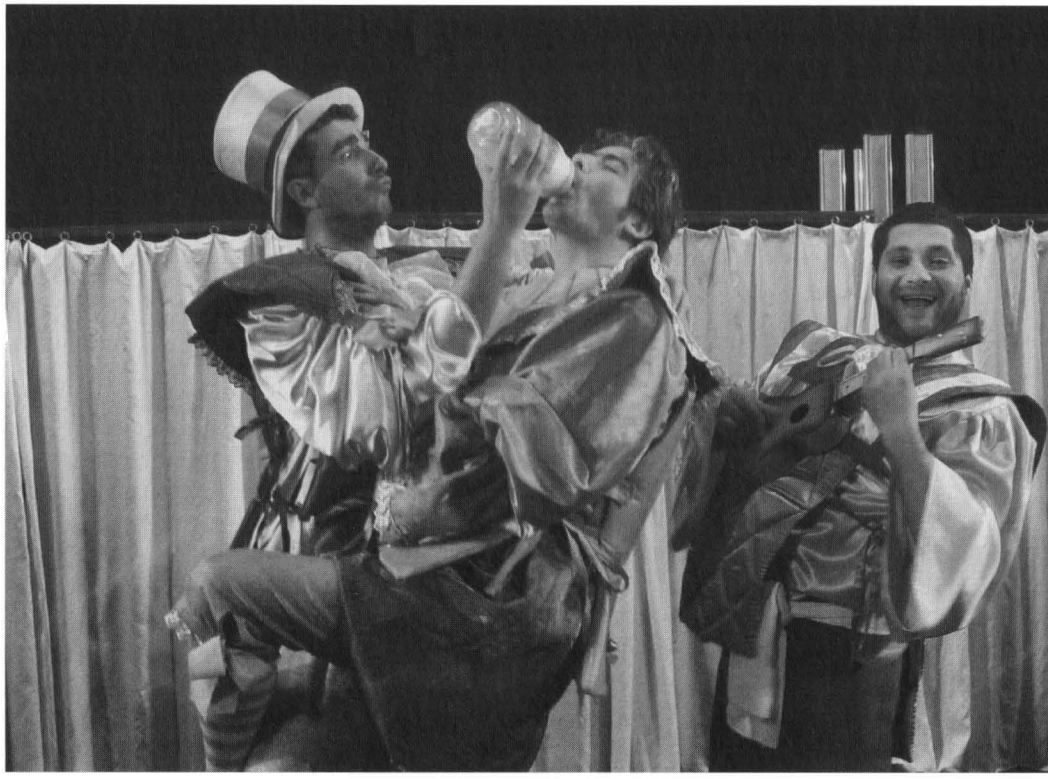
Reșița

Un spectacol printre altele!

Cândva, am hotărât ca, atunci când e vorba de artiști-prieteni, sau de teatre-prietene ori cărora le datorez, într-un fel sau altul, propria-mi devenire, să scriu doar când socotesc o creație, un proiect al acestora împlinite și să trec sub tăcere o operă, un program mai puțin izbutite.

Mă aflu, acum, în fața unei cumpene: le sunt recunoscătoare și Teatrului „G.A. Petculescu", și regizorului Mihai Lungeanu pentru mare parte din evoluția mea profesională. Ca angajată (acum vreo 25 de ani) a teatrului reșițean, am putut descoperi, alături de actorii de acolo, ce înseamnă cu adevărat truda pe scenă, spaimele de dinainte de premieră, bucuria fiecărei reprezentații izbutite. Mai târziu, cunoscându-l, tot la Reșița, pe Mihai Lungeanu, am putut afla cum poți să te detașezi de ceea ce faci și să judeci cu luciditate fiecare apariție pe scenă, să joci, dar și să analizezi. Am ales să devin secretar literar în urma unor discuții prelungite despre teatru, despre film, despre literatură, despre aspirații, despre libertatea de creație și despre cea de spirit... Mă bucur, de fiecare dată, când merg la Reșița și văd spectacole de bună calitate, proiecte valoroase, chiar dacă, din vechea trupă, nu a mai rămas nimeni; sunt alți artiști, tineri cu toții, dar cu aceleași idealuri, cu aceleași dorințe ca și noi, cei de-acum 25 de ani. Mă întristez când văd, acolo, lucruri la limită, deși, știu, se întâmplă în oricare loc.

Am stat mult să mă gândesc dacă să scriu sau nu despre ***Năbădăile iubirii*** de Jiři Menzel, în regia lui Mihai Lungeanu. Și am hotărât să scriu. Cu inima



strânsă. Pentru că e unul dintre cele mai dezlânate spectacole pe care le-am văzut. (Şi, din păcate, am văzut multe asemenea lui în această stagiune!) Un text spumos, bine ritmat, fără alte pretenţii decât aceea de a ne amuza şi care poate fi montat cu mijloacele *commediei dell'arte.* Bun pretext pentru o trupă tânără de a face tot soiul de giumbuşlucuri, de improvizaţii, de acrobaţii. Păcat numai că regizorul a preferat să complice totul, să insereze propria-i filosofie despre viaţă, despre lume, despre teatru. Reprezentaţia începe (spectaculos, dar inutil) cu un tunel al timpului, proiectat pe fundal, cu un ansamblu de ceasornice care se lasă din tavan şi cu actorii care se mişcă asemeni unui mecanism sofisticat, pe o muzică adecvată momentului. Nu are, însă, nici o legătură cu ceea ce urmează: multe încurcături din dragoste, farse-n fel şi chip. În dorinţa de a-şi susţine ideea de pas peste timp, până la vremea *commediei dell'arte,* regizorul foloseşte o sumedenie de fragmente muzicale, din toate epocile, de toate genurile (ce-i drept, lipsesc manelele!). Nefericită alegere, pentru că tot acest amalgam strică fluiditatea reprezentaţiei, creând spectatorilor un ciudat disconfort. E de mirare cum un artist cu un real simţ muzical, dar şi al măsurii şi al bunului gust, a realizat o producţie în care filosofia înaltă despre timp, viaţă şi teatru se amestecă, bizar, cu vulgaritatea, cu scene de un comic chinuit şi cu acest melanj muzical abracadrabrant. *Commedia dell'arte* permite momente decoltate, licenţiozităţi. Însă nu ne-am fi aşteptat ca un cunoscător al ironiei fine, cum este Mihai Lungeanu, să exagereze, probabil în speranţa că va da publicului ceea ce ştim că doreşte, repetând gesturi (aproape) obscene sau lungindu-le la infinit. Din fericire,

partea a doua se curăță substanțial de balast, devenind ceea ce ar fi putut și ar fi fost de dorit a fi de la început. Actorii se simt mult mai bine și chiar ne impresionează pe alocuri. Au haz, mai spre final, Dan Mirea, Florin Ibrași, Constantin Berry. Joacă dezinvolt, detașat, cu ironie și farmec Florin Ruicu. Doar fetele se străduiesc fără speranță până la sfârșit. Hazul lor e răsuflat (Camelia Ghinea) sau lipsește cu desăvârșire (Loredana Luca). O ingenuitate (naturală) o salvează pe Cristina Konig de ridicol.

Un spectacol oarecare, cu mici sclipiri comice, realizat cu efort (s-a pus mult accent pe mișcare), pe care aș dori să-l șterg din memorie. Și voi izbuti, firește, pentru că, la Reșița, sunt și multe lucruri bune de văzut, unele dintre ele făcute chiar de către Mihai Lungeanu.

Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița – Năbădăile iubirii **de Jiři Menzel. Traducerea: Zeno Fodor. Regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Florica Zamfira. Coregrafia: Angela Șuiu. Cu: Dan Mirea, Nelu Roman, Camelia Ghinea, Loredana Luca, Cristina König, Sorin Fruntelată, Mihai Vântu, Constantin Bery, Florin Ruicu, Florin Ibrași, Ina Prisăcaru. Data reprezentației: 21 mai 2006**

Brașov

Două profesii distincte

Sunt dintre aceia care cred și susțin cu tărie că *regia* și *actoria* sunt două profesii distincte. Cu legile lor, fiecare. Cu reguli ce, firește, pot fi încălcate, dar nu e recomandabil. E drept, nu prea cunosc regizori (oricât de mediocri), care să se fi dedat actoriei, dar actori (și dintre cei foarte talentați, și dintre cei anonimi) care să se fi străduit a face regie, măcar o dată-n carieră, știu destui. De cele mai multe ori, fără izbândă. Dar, tot de cele mai multe ori, au (și) perseverat. Și chiar dacă nici următoarele încercări nu s-au dovedit a fi mai de succes, au continuat până când li s-a recunoscut statutul de regizor (fie și mediocru!), străduindu-se ori renunțând să mai (și) joace.

Cred (și sper din tot sufletul) că *încercarea* actriței Elena Manoliu de a deveni regizoare nu va continua. O iertăm, pentru că, probabil din frustrarea de a nu fi distribuită întotdeauna în ceea ce își dorește, a ales un text pentru sine. A găsit un coleg, pe Radu Negoescu, care să răspundă prompt invitației și, împreună, au realizat un spectacol de studio. Piesa pare a fi la îndemâna celor doi artiști aflați la deplina maturitate a carierei. Din păcate, ceea ce credem a fi mai ușor se poate dovedi a deveni nespus de complicat. ***Doi pe un balansoar*** de William Gibson e un text relativ simplu, cu o poveste despre două destine nefericite, despre doi oameni care încearcă să-și unească singurătățile, despre un bărbat și o femeie care vor să comunice, să dăruiască și să li se (și) ofere tandrețe. Însă pentru a da chip unei asemenea trame, pe lângă farmecul nebun pe care ar trebui să-l aibă cei doi protagoniști, e necesară și o brumă de... regie. Nu sunt suficiente câteva elemente de decor, replicile și doi parteneri care să le rostească foindu-se de colo până colo. E greu să crezi că o actriță, care joacă un rol consistent, mai poate să se detașeze, inventând situații, creând atmosferă, urmărind evoluția cuplului, conferind ironie și mici accente comice,

Radu NEGOESCU și Elena MANOLIU.

acolo unde este nevoie, făcând lumina, ocupându-se de folosirea judicioasă a decorului. Așa, am avut parte de o montare la minima rezistență, cu un decor urât și convențional, cu lumină puțină și prost folosită, cu trecerile dintr-un spațiu în altul făcute aleatoriu, cu doi artiști care spuneau niște cuvinte, cuvinte care însăilau o poveste, o poveste care ne plictisea, ne plictisea, ne plictisea de moarte.

De puține ori ni se întâmplă să ne plictisim la spectacolele Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov. De obicei, găsim, acolo, producții serioase, de bună calitate și, uneori, adevărate evenimente. Pentru că există un director tânăr, el însuși regizor cu un statut bine definit, care are o politică repertorială demnă de toată prețuirea. Cum de i-a „scăpat" acest spectacol aruncându-l „pe piață" nu știm. Poate că a făcut-o pentru a avea liniște în teatru. Adesea, în vremea din urmă, avem parte, pe la sălile studio, de spectacole improvizate de către actori nefericiți că nu joacă. Sunt la modă recitalurile. Dar și acestea se fac după niște reguli și, ar fi de preferat, în regim profesionist. Producția brașoveană avea aerul acela prăfuit al multor alte spectacole prezentate, acum vreo douăzeci de ani, la Festivalul (aproape uitat) numit „Cântarea României".

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Doi pe un balansoar **de William Gibson. Regia: Elena Manoliu. Scenografia: Agata Moldovean. Cu: Elena Manoliu, Radu Negoescu. Data premierei: 26 martie 2006.**

Elisabeta POP

Cluj–Sibiu

„Dac-ai învățat să mori, e musai să mori!"

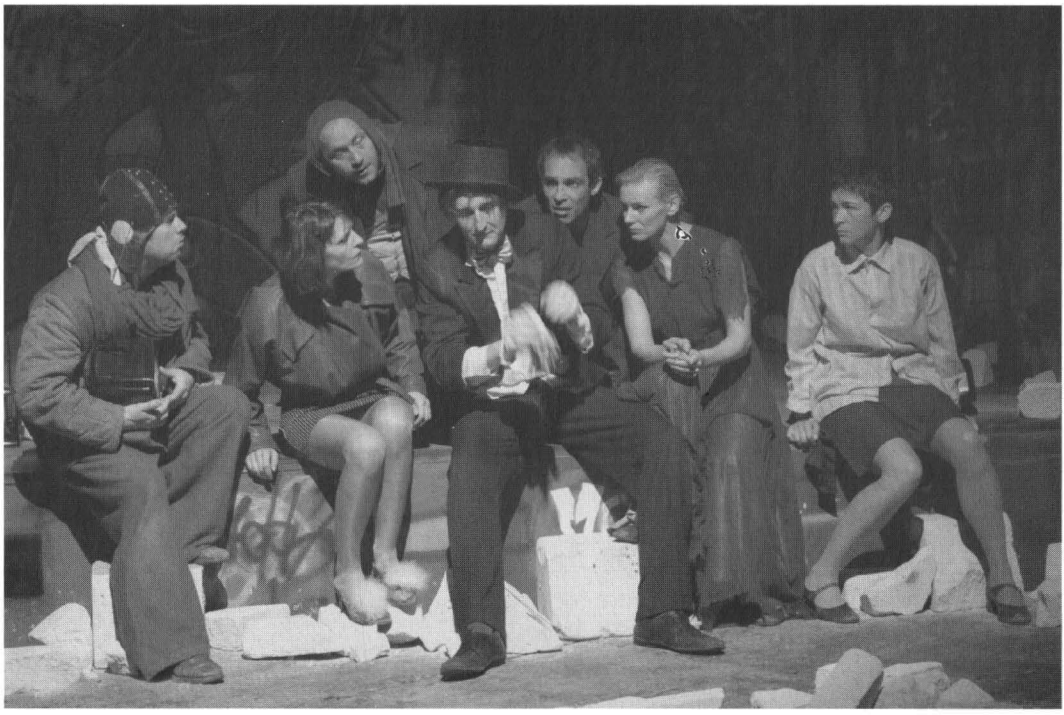
Cititor, se vede pasionat și avizat de poezie, și nu mai puțin iubitor și admirator al spațiului transilvan, cu tradițiile și frumusețile lui, spațiu autentic românesc, încărcat de mituri și creativitate, Mihai Măniuțiu a scris un scenariu dramatic plecând de la poemele a doi poeți remarcabili: Ioan Es.Pop și Ion Mureșan. Bănuiesc așa, ca un fapt divers, că nici măcar poeților nu le venea să creadă, ascultând replicile spectacolului, cum că le-ar fi scrie ei... oarecând, cum ar zice maramureșeanul...

Banchetul sau Calea spre Momfa nu este nici primul, nici ultimul spectacol semnat de Mihai, în care simțim cum se apropie și-i dă târcoale EL, „doamnei cu coasa", care, vrem nu vrem, va veni într-o zi să ne... treacă „dincolo". Dar o face ca un artist adevărat, meditând și glosând pe marginea, înăuntrul și în afara noțiunii ce rostită doar, ne dă frisoane. Toți artiștii, după ce ei înșiși depășesc jumătatea vieții, trec prin etapa aceasta. Așadar, iată-ne asistând la un spectacol despre care nu știm dacă trebuie să spunem nici că e bun, nici că e necesar, nici, Doamne ferește, că e interesant. E un spectacol tulburător, de la care pleci, dacă nu mai înțelept și mai împăcat cu ideea morții, sigur mai interiorizat, mai meditativ și poate mai puțin speriat, chiar dacă, cum spune unul dintre poeți, el e „ca un măr acru în gură". Dar și așa, cu dinții strepeziți, dai să zâmbești ca în fața fatalității: ce-ai mai putea face când nu mai e nimic de făcut?

Ce au în comun cei doi poeți de s-a gândit regizorul să-i „cunune" într-un singur text? E o întrebare pe care și-o pune, firesc, spectatorul când se duce la spectacol. Ei bine, cei doi au un spirit viu, o inteligență masivă, un CE autentic și o bunăcuviință ce le vine din străvechime, de la voievozii Glad sau Menumorut sau de la bunii și tătânii lor, de la mumele sfioase legate cu marame sub bărbie...

Să le fie oare amândurora frică tare de moarte? O, nu, vâna lor țărănească trebuie să le fi spus că taina aceasta e obligatorie, așadar nu e chip să fugim de ea. Atunci? Poate să le fi stricat o țară din gândul cel drept școlile și pârdalnica de filosofie, orașul cu farafastâcurile lui, stricăciunile lumii moderne? Poeților-intelectuali de rasă bună – le stă bine să vorbească și să scrie ȘI despre moarte, cum scriu și vorbesc despre viață, să nu ne facem iluzii... Oricum, starea poetică e înaltă atunci când cotidianul și banalul e ridicat sus, în zona cu aer tare a metafizicii... Iar dacă cel mai mare poet român *„nu credea să-nvețe a muri vreodată"*, poeții noștri intră în dialog cu el, și ne dau sentința: apoi, *„dac-ai învățat să mori, e musai să mori..."* Cale de întoarcere sau fofileală nu există.

Drumul, calea spre moarte, sau, cine poate să știe, poate spre altă viață, e plin de peripeții, iar cei duși sunt imaginați ca niște turiști ce se îndreaptă spre... Momfa, cuvânt ciudat și simpatic inventat de Ioan Es. Pop. Astfel nimic nu ni se va mai părea morbid, „petrecerea de pietoni" semănând al naibii de bine cu petrecerile din viața pământească. Și acolo, ca și aici, se perindă oameni feluriți: femeia ucigașă a soțului ei, Nebuna binecunoscută ce delirează abulic, necontenit, șmecherașul descurcăreț, artistul boem, bețivanul de duzină, prostituata ce-și trăiește cu voluptate clipa și plăcerile, boschetarii de rând trăind, vorba vine, din



nimic şi făcând umbră pământului degeaba. Şi, desigur, tot ca-n viaţă, îi conduce spre finalul...final, o Călăuză deloc blândă, dimpotrivă, cu aere de şef absolut, care le aminteşte mecanic: *„Sfârşitul începe lent. El seamănă bine cu viaţa".* Nu lipsesc din decor nici casele dărăpănate, sordide şi pline de grafitti, semănând şi ele cu cele din jurul nostru. Sau măcar cu o parte dintre ele...În acest spaţiu se mişcă personajele, în acea stare indecisă, în care nu-l aşteaptă, ce-i drept pe Godot, deşi mai absurd decât absurdul situaţiei lor nici că s-ar putea închipui, dar parcă se caută continuu pe ele însele, sperând poate că ceea ce li se întâmplă e numai un vis.

Simţi o neliniştе precisă, fără echivoc în vorbele şi stările personajelor. Ele îşi debitează replicile, dar, dincolo de ele, simţi limpede că, de la poeţi citire, pluteşte îndoiala care roade...Ei au fost prunci, coconi duşi la biserică de mici, spovediţi şi cuminecaţi, dar oare unde e Domnul, că adesea locul lui e gol? Poate şi ei înşişi rătăcesc în căutarea taţilor şi a mumelor lor, „specialişti în nenoroc", morţi de spaimă că vor muri, bătând „la uşile unei lumi fără ieşire". Şi oare Momfa asta răspunde-va aşteptărilor lor? Fie-va lor loc de mântuire şi alinare sau doar prilej de adâncă reflecţie? Şi iată-i pornind cu toţii spre Momfa, părăsind locul acela strâmt, numai aparent comod, un spaţiu în care se înghesuie toţi, în faţa unui televizor pe ecranul căruia se perindă o unică imagine dulce-calmă, cu o mare şi-un răsărit superb de soare. Ca-n viaţă, nu? Îi însoţesc bocitoarele, femei tinere în haine negre, purtând valijoare mici în care duc, desigur, sorţile-pomeni spre veşnicie. Sticlele cu horincă sunt doar aparenţe, din ele nu curge nici un strop... (scenografia: Cristian Rusu).

Nu ştim şi nici nu trebuie să ştim exact cum a amestecat Mihai Măniuţiu versurile poemelor, cum le-a transformat în replici de teatru, cum a păstrat

tragismul ocolind morbidul, cum a transformat în imagini de o plasticitate uluitoare situații poematice livrești, știm doar că melanjul s-a dovedit fericit și rezultatul este unul pozitiv. Ne aflăm în fața unui spectacol de o poezie înaltă, specială, pentru care atributele comune nu-și au rostul, cum spuneam. A, da, dacă pe nimeni nu deranjează, aș alătura ilarului – grotescul, macabrului – miraculosul, poeticului – tragicul, reflexivului – halucinantul. Și poate aș numi piesa „Cui i-e teamă de Momfa?"

În final, toți se pregătesc de trecut dincolo, dezbrăcându-se: femeile și bărbații își dezgolesc busturile, azvârlindu-și cât colo inutilele veșminte. Numai unul, semănând cu cel ce păzește groapa de gunoi a lumii, un înțelept, de fapt, ce se ignoră și e ignorat deopotrivă, numai el se dezgolește de tot. Momentul, dacă se desfășura în semiîntuneric, ar fi avut exact efectul scontat. Așa, unii tineri (și tinere, cum s-a văzut), luați prin surprindere, chicotesc și diluează, dacă nu chiar strică, știrbesc din emoția unui final magistral.

O spun, nu din pudibonderie, ci strict din nevoia de a comunica ce am simțit.

Mai trebuie să adaug că actorii rostesc frumos, cu convingere și fără ifose, fără retorisme sau intonații speciale, versurile care par în gura lor exact ce trebuie: replici teatrale. Disciplinați, convinși că fac un teatru special, neintimidați de misia lor, actorii clujeni și cei sibieni, laolaltă, precum și coristele „Icoanei", se prezintă ca niște profesioniști autentici, ceea ce îi onorează.

Iată numele lor în ordinea dreaptă sau nedreaptă de pe afiș: Doru Presecan, Ovidiu Crișan, Irina Wintze, Ionuț Caras, Dan Chiorean, Elena Ivanca, Mihai Coman, Ovidiu Moț. Fetele din corul „Icoane", condus de Ioan Bocșa a fost o prezență discretă, dar permanentă și eficientă în spectacol.

Spectacolul nu e nici vesel nici trist. E un spectacol profund, o meditație de care avem nevoie, dar ne e frică să mărturisim. El se urmărește, când cu emoția faptului concret, tulburător, când cu discreția și răceala lecturii unui eseu despre moarte și, în definitiv, despre oamenii care se tem de când e lumea lume de NECUNOSCUTUL care ne așteaptă DUPĂ.

Teatrul Național din Cluj în colaborare cu Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Muzeul Literaturii Române, cu sprijinul Primăriei Municipiului București – Banchetul sau Calea spre Momfa. **Scenariul dramatic și regia: Mihai Măniuțiu, pe texte de Ioan Es. Pop și Ion Mureșan, și două poeme de Lucian Vasilescu. Scenografia: Cristian Rusu. Cu: Doru Presecan, Ovidiu Crișan, Mariana Presecan, Irina Wintze, Ionuț Caras, Dan Chiorean, Elena Ivanca, Mihai Coman, Ovidiu Moț. Cu participarea unui grup al Ansamblului de muzică tradițională ICOANE. Conducerea muzicală: Ioan Bocșa. Data premierei: 29 aprilie 2006.**

Oradea

13 – adică treisprezece spectatori norocoși...

A venit vara și odată cu ea fenomenul binecunoscut: sălile de teatru – cel puțin în provincie – sunt din ce în ce mai goale. Dar, cum spune frumos și metaforic o scriitoare maghiară: „Vara e scurtă" *(„Rovid a nyar")*, așa că tristețea noastră se va risipi îndată, sperăm, după vacanță.

La Sala Studio a Teatrului ne aflam (în weekend, când lumea bună se duce la casele de vacanță), în fața ușii de la intrare, numărați pe degetele celor două mâini de o organizatoare cam speriată: treisprezece oameni! Oare vor juca artiștii pentru doar 13 spectatori? Încă și 13!

Ei bine da, au acceptat să joace și parcă mi s-a părut că au pus mai mult suflet ca la o premieră...

Am văzut în ultimii ani cel puțin două montări ale piesei lui Dorfmann ***Fecioara și moartea,*** o știam bine, așadar, și acum eram teribil de curioasă ce și cum a gândit s-o pună în scenă un regizor foarte tânăr și foarte străin de povestea sumbră și teribilă pe care o spune, ca o confesiune dură și cumva testamentară, scriitorul evreu și chilian și comunist sau oricum bine... de stânga, născut în Argentina, pe numele său prim de botez Vladimir (după Lenin, desigur).

Într-un decor mai curând sărăcăcios decât sobru și auster, lăsând impresia chiar de improvizație pe alocuri, semnat de un talentat artist de altfel (Torkos István), dar care n-a dispus probabil de fonduri suficiente pentru a-și da frâu bogatei imaginații, evoluează cu un aplomb și o dăruire specifice, după cum mi-a fost dat în timpsă observ, actorilor maghiari când construiesc, la Studio, spectacole de ei dorite. Evoluează, zic, trei actori de vârste diferite pe care însă sigur îi unește atât talentul cât și dorința de a aborda și alte stiluri de joc decât cele cu care s-au obișnuit.

Regizorul Harsányi este foarte tânăr, cum spuneam, așa explicându-se unele exagerări pe care eu una le-am clasificat fie ca vulgare (Paulina îi vâră în gura fostului anchetator Jorge Miranda propriii ei chiloți roșii, după care îi lipește gura cu o bandă adezivă), fie ca neglijențe mărunte (Gerardo Escobar bea restul de coniac sau whisky din paharul oaspetelui!?), fie de-a dreptul sadice și periculoase

(legat fedeleş de scaun şi cu căluşul în gură sau cu o pungă imensă pe cap, actorul care-l interpretează pe Miranda ar putea oricând să se sufoce sau să facă un accident cardiac sau cerebral). Pe mine una m-a oripilat lungimea scenei care, prin efortul la care şi-a supus docilul interpret, mi-a distras atenţia şi mi-a deturnat-o spre compasiune, ceea ce, să fim bine înţeleşi, contravenea cu totul evoluţiei personajului în contextul binecunoscut. Şi, cu toate că personajul este odios, spectatorul ajunge să-l compătimească pur şi simplu pentru suferinţa fizică. Acum să nu-mi argumenteze cineva că exact asta a dorit regizorul, pentru că nu cred.

Am menţionat de la început aceste rezerve, fiindcă altele, importante, nici nu mai am. Spectacolul decurge în linii mari aproape cum indică autorul, situaţiile sunt puse limpede şi nuanţat în pagină, lectura este corectă, iar actorii, ei bine, actorii sunt admirabil puşi în valoare.

Întâi că a avut curajul s-o distribuie pe Tóth Tünde – adesea cantonată în roluri de comedie – în rolul dificil şi de un imens dramatism al Paulinei. Dar ce spun eu dramatism, când în bună măsură ea aduce cu o eroină de tragedie greacă...Actriţa are o evoluţie imprevizibilă, joacă la o tensiune adesea greu de suportat, la un moment dat pare de-a dreptul nebună, ochii îi ies din orbite şi ai impresia că nu se va mai putea controla. Registrele în care comunică cu cei doi bărbaţi – soţul ei şi fostul anchetator – sunt complet opuse, ea trece dezinvolt de la scene de tandreţe şi chiar amor, la scene de o duritate incredibilă. Din tot ce execută parcă în transă, actriţa – *Paulina* – te convinge că nu de răzbunare este vorba şi nici să-şi pedepsească cu orice preţ torţionarul, pe cel care a anchetat-o cu brutalitate, a violat-o, a umilit-o, a batjocorit-o, ci ea doreşte ca, acum, după căderea dictaturii, foştii torţionari să-şi recunoască greşelile şi ticăloşiile, să-şi ceară iertare şi să se dea la o parte. Pentru adevăr şi pentru o lume mai curată, fără duplicităţi şi oportunism luptă Paulina. Vă par cumva cunoscute aceste acute nevoi ale oamenilor ieşiţi recent din lumi dominate de tiranie şi dictatură? Dacă da, cu atât mai bine.

Dobos Imre o secundează admirabil. El tace multă vreme. Protestul său mut devine un argument acuzator în plus. Fragil în aparenţă, actorul joacă foarte bine cele două feţe ale ticălosului: cea de intelectual subţire care citeşte cărţi bune şi ascultă muzică simfonică (bucata preferată fiind chiar *Fata şi moartea* a lui Schubert) şi cea a călăului care este capabil să ancheteze, chinuind fără milă, oameni tineri care nu au altă vină decât aceea că doresc libertatea.

Kovács Levente şi-a gândit complexul personaj în două registre: în cel realist, lectura primă a piesei ducând firesc spre asta, dar şi în cel al absurdului, replici întregi ajutându-l să evadeze în acea parte a lumii pe care n-a cunoscut-o decât din relatările soţiei lui. De unde şi senzaţia că uneori n-o crede până la capăt, că ascultă o poveste, o fabulaţie, într-atât de incredibile sunt faptele comise de odiosul Miranda. Stările sale sunt fin nuanţate, actorul jucând convingător şi foarte atent la detaliu.

Spectacolul, deşi construit tehnic, adică la rece, are capacitatea de a emoţiona şi chiar a irita pe alocuri, fapt ce se datorează actorilor, pasiunii, dăruirii şi înţelegerii exacte a mesajului piesei, dar nu poate fi omisă contribuţia regizorului care a înţeles că asemenea texte necesită nu atât găselniţe regizorale şi trucuri, cât simplitate, credinţă, sinceritate.

Cei 13 spectatori i-au aplaudat îndelung pe actori, răsplătind talentul, dar şi dorinţa de a juca profesionist în orice împrejurare.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti" – A halál és a lányka/ Fecioara şi moartea **de Ariel Dorfmann. Traducerea în limba maghiară: Prekop Gabriella şi Oláh Tibor. Regia: Harsányi Zsolt. Scenografia: Torkos István. Cu: Tóth Tünde, Kovács Levente jr. şi Dobos Imre. Data premierei: 1 aprilie 2006.**

„Dă-mi, te rog, mai repede o palmă... Vreau să joc!"

E limpede că Alexander Hausvater, regizorul acestui spectacol, a citit mult și cu folos nu doar opera lui Andreev, ci și numeroasele eseuri și studii care s-au scris despre această operă, pe nedrept prea puțin cunoscută în România.

Ideea „hiperbolei baroce" l-o fi ispitit, desigur, ca să nu mai vorbim de interesul special pentru culori, cu infinitele lor semnificații – ceață galbenă, moarte albă, râs roșu – când este vorba despre un scriitor cu un formidabil simț al culorii, atât de sensibil traduse în convingătoare imagini scenice, și, nu în ultimul rând, acea emoție marcată uneori de o tentă ușor bolnăvicioasă și o tensiune ideatică și emoțională extrem de greu de sădit în cuvintele-replici și în ființa actorului...

Pictorul-scenograf, de data aceasta o artistă cu o vocație specială pentru expresionism, Vioara Bara, a gândit și a creat un cadru de certă expresivitate, o lume a circului în care, în spatele luminilor strălucitoare, a „focului bengal și a tremoloului de la orchestră", a veseliei debordante, aflăm existența tăcută a lacrimei, tristețea unei vieți dure și pline de renunțări, o lume pestriță, nu o dată mocnind de vicii și sfârșind adesea tragic. În scenă intră și ies, într-o ordine bine dirijată, clovnii (cu rol de *raisonneuri*, atenți la tot ce se petrece în... arena circului și, mai ales, în culise), trapeziști, dresori, jochei, dansatoare, balerine, circari de tot felul...

Pasiuni mocnite, refulări, complexe de tot felul, vicii ascunse, vise spulberate, dezamăgiri se ascund aici sub costume colorate și de tot străine, sub măști de tot felul sau sub grima groasă... și sigur, sub râsul zgomotos. Numai sufletele, ele sunt mai greu, dacă nu imposibil, de ascuns... căci de uitare nici nu poate fi vorba...

Regizorul și scenografa, de comun acord, dar, mai ales în conformitate cu viziunea lor asupra spectacolului, au renunțat la decorul sărăcăcios al circului de mâna a doua al lui *papa* Briquet, sugerat în mod expres de autor. Ei au adus în scenă, nu lux, ci decența lustruită a artiștilor faimoși odată, acum într-o etapă de sărăcie și cumva de decădere, de îmbătrânire și oboseală fizică și psihică. Aparențele totuși trebuie salvate cu demnitate... dar și cu un efort care costă...

În acest spațiu, prin urmare, din care nu lipsesc muzicile antrenante, dansurile și giumbușlucurile, clovnii veseli-triști și luminile strălucitoare, vor evolua, ca într-un alt fel de azil de noapte, personajele dramei ***Cel care primește palme,*** ce ne vor păcăli un ceas și jumătate cum că sunt nepăsători, egoiști, ingrați și indiferenți, ca mai toți artiștii, pentru ca apoi să ne tulbure și să ne răscolească rapid cu actele lor curajoase și lipsite de bănuita lașitate.

În deplin acord cu Andreev, regizorul Hausvater sondează atent complicatele stări sufletești ale circarilor – și nu numai – dar nu insistă excesiv pe asta, continuând să relateze pasionanta poveste (și s-o facă astfel pe gustul sau și pe gustul iubitorilor de telenovele în serie...). Nu cred că un regizor greșește, ci dimpotrivă, atunci când, sondând cât de cât publicul, i se adresează astfel, nu coborând ștacheta, ci încercând să învelească pilula amăruie într-un plăcut strat de ciocolată, și, de ce nu, învelită în staniol argintiu, făcând-o pur și simplu ingurgitabilă. Așadar, ne aflăm în fața unui spectacol care nu-l trădează întru totul pe autor, ci încearcă să-l „citească" cu ochii spectatorilor de azi, mai grăbiți să afle din calculator informații rapide, decât să citească în tihnă tomuri groase...

Dacă vorbim de actori, nu pot să nu observ că în actuala trupă orădeană regizorul nu avea, categoric, interpreții potriviți pentru rolurile bătrânilor. Poate doar dacă s-ar fi gândit să recurgă la maeștri – care nu înțeleg de ce nu mai sunt

solicitați – actorii pensionari Ion Mâinea și Eugen Țugulea. Așadar, nu voi spune decât că, deși au încercat, cu profesionalism, nici Daniel Vulcu, nici Petre Panait nu au reușit să mă convingă, pe mine, cel puțin, că ar avea ceva comun, nici fizic, dar mai ales nici sufletește, cu bătrânul și hârșâitul Briquet, cel dintâi, și chiar mai puțin cu Contele Mancini, cel de-al doilea. Este încă o dovadă că poți strica, mai degrabă decât să ridici valoric un actor, distribuindu-l nepotrivit. Aș putea exemplifica pe larg, analizând minuțios relația fiecăruia cu celelalte personaje, dar n-o s-o fac în spațiul unei cronici, mai ales că de evoluția personajelor și de distribuție nu cei doi actori se fac vinovați. Sau nu numai... Despre cum sunt distribuiți azi actorii unei trupe, despre atenția cu care CINEVA ar fi dator să le urmărească evoluția, în condițiile în care repertoriul se alcătuiește, ca într-un joc de *puzzle,* din propunerile regizorilor colaboratori, s-ar putea și ar fi necesară o discuție mai amplă... dar, poate, cine știe, o să scriu chiar eu într-o bună zi despre asta.

Și, dacă tot sunt la capitolul nedumeriri, aș mai observa evoluția nefirească a personajului misterios în piesă, dar destul de banal adus în spectacol, Baronul Regnard. Ion Abrudan este, cum știm, un actor extrem de serios și docil, în sensul de disciplinat, nu că ar fi lipsit de idei și atitudine, așa încât reproșurile se adresează mai degrabă regizorului. La ce mă refer? Ei bine, în aparițiile sale desăvârșit cavalerești (care o amuză dar o și agasează pe Consuella), cu flori și insistență, el pare mai degrabă genul de bogătaș căruia nu i-a refuzat niciodată nimic, de-a lungul unei vieți de huzur, cu bani reușind să cumpere totul (vezi perechea TV Irinel Columbeanu–Monica Gabor). Dacă nu ghicim totuși, dincolo de aparențe, patima surdă, răvășitoare a omului trecut de prima tinerețe, îndrăgostit nebunește de această fermecătoare...Lolită, sinuciderea lui din final pare aproape un accident. În rest, nu am a-i reproșa actorului decât această apatie dirijată.

În rolul jocheului Bezano, Andrian Locovei mi s-a părut mult mai aproape atât de personaj, cât și de viziunea regizorului. Într-o foarte bună formă fizică,

cățărându-se cu ușurință (deși jocheul nu e și trapezist), dansând cu pricepere și cu talent, convinge mai ales prin focul privirii, prin gesturile mici, aparent neînsemnate, prin forța cu care își impune părerile, prin felul discret, dar aproape agresiv cu care se apropie de Consuella sau se îndepărtează de Zinida. E ca un vulcan gata să irumpă, căruia îi adaugă și puțină nebunie... atâta cât trebuie...

Suzana Macovei este încă și mai convingătoare. Zinida ei are feminitate, e senzuală și în același timp extrem de vulnerabilă. Îmblânzitoarea leilor are privirea de oțel, dar lacrimile sincere de pe obrazul răvășit, suferința că nu-l poate „îmblânzi" și pe frumosul jocheu, care nu răspunde iubirii ei, emoționează cu siguranță. Actrița joacă inteligent și concentrat, cu puseuri de energie contaminantă, augmentate de timbrul special, tulburător, al glasului ei.

Șerban Borda construiește migălos și convingător unul dintre personajele dificile ale dramei: Domnul acela fără nume, cel care i-a furat totul lui... CEL: soție, operă, identitate, dar n-a putut șterge definitiv urmele „urâtului", până și copilul noului cuplu semănând cu blestematul învins. Molatic, uleios, luând forma situației în care este pus, personajul creat de Borda este greu de uitat.

În rolul, nu ușor, al Consuellei, regizorul a avut curajul să distribuie o foarte tânără actriță, absolventă a primei promoții de actori școliți la Universitatea orădeană, a cărei „faimă" n-aș zice că este de invidiat. Totuși, actrița, fosta studentă a lui Dorel Vișan – una dintre cele mai bune din seria ei – a mai lucrat și cu alți regizori (cu Mihai Măniuțiu, de pildă) și acest lucru i-a folosit din plin. Ea a demonstrat o anume siguranță, asociind emoția cu tehnica profesionistului, chiar dacă începător. A trecut cu bine peste covârșitoarea emoție a unui debut-propriu-zis și a demonstrat că va fi actriță. Ea a jucat un rol apropiat de vârsta ei, dar dintr-un univers străin, rol pe care l-a recreat milimetru cu milimetru. A fost inegală, recunosc, dar îi acord tot creditul, nu doar pentru că mi-a fost studentă și o cunosc bine, ci și pentru că am încredere sinceră în talentul ei. Este foarte scenică, are o privire hipnotică și are darul rar de a „prinde" sala, așa că micile scăderi i le trec cu vederea. În plus, ea dă semne că e receptivă și că rolul ei va dobândi și mai multă siguranță și greutate de la o reprezentație la alta. Eu una îi urez mult noroc în carieră.

În rolul cel mai... cel, adică chiar CEL care primește palme, regizorul a apelat la unul dintre actorii cu care a mai colaborat excelent, Richard Balint. El nu avea chiar toate datele personajului, dar a știut unde să le caute și cum să și le apropie. Personajul său este o metaforă și, pentru un actor, e dificil să întruchipeze fără cusur... metafore. El a reușit, a jucat la o tensiune remarcabilă, nuanțat și modern, respingând orice urmă de edulcorare. Putea, la o adică, dar n-a făcut, cum spunea cineva, plastic, să ia un linguroi de miere înaintea replicilor hotărâtoare...

Structural, el și-a apropiat mai degrabă personajul de Kerjențev (din *Ideea)* riscând să piardă tot, chiar și viața, pentru a-și dobândi libertatea și a distruge rădăcinile minciunii compromițătoare. Se lasă el oare în mâna destinului sau mai degrabă îi forțează mâna? Regizorul nu-și silește publicul să gândească într-un anume fel și în aceasta chiar constă frumusețea acestui spectacol, pe bună dreptate îndelung aplaudat în seara premierei.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Cel care primește palme **de Leonid Andreev. Traducerea: Mircea Ștefănescu și Ludmila Vidrașcu. Direcția de scenă: Alexander Hausvater. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Adrian Ștefan. Cu: Mihaela Gherdan, Petre Panait, Richard Balint, Daniel Vulcu, Suzana Macovei, Andrian Locovei, Șerban Borda, Ion Abrudan, Sebastian Lupu, Ileana Iurciuc, Corina Cernea, Lucia Rogoz, Mirela Niță Lupu, Anca Sigmirean, Adela Lazăr, Anamaria Boruzs, Emil Sauciuc, Pavel Sârghi, Alexandru Rusu. Data premierei: 2 mai 2006.**

Spumoasă, sprințară și vioaie

Voi începe să scriu – nu fără oarecare bucurie, recunosc – despre un spectacol din categoria celor mici, poate neimportante, poate descreștitive – cum spunea ironic un critic aspru – dar foarte necesare oricărui teatru care nu uită că publicul românesc nu e totuși ca Făt-Frumos, să „crească" într-o lună cât alții în zece ani... Cătinel-cătinel, o să crească și el, deși, după cum au votat tinerii (căci doar ei or fi având telefoane mobile și știu să dea semeseuri!) la Eurovision, pe rockerii aceia monstruoși, mă îndoiesc tare că vor crește în sus...

O comedie – și încă una scrisă de un maestru al genului ca Ray Cooney, nu prea dă greș într-un repertoriu unde, să fim serioși, nu se poate să dai numai și numai de autori „grei" și regizori celebri, e mană cerească pentru orice director care mai trebuie să numere și banii care intră cu punguța în casă, nu doar cei care ies...cu sacul . Cu o singură condiție: să aibă parte de un regizor talentat, fiindcă știm noi ce greu e să-i faci pe oameni să râdă, fără să fii nevoit să-i gâdili...

La Oradea, publicul a avut noroc: în seara premierei sala a râs în hohote și în reprize dese, a fost o plăcere să mai vezi români, dacă nu fericiți, nu-i așa, cel puțin veseli, mai uitând de cele necazuri...Daniel Vulcu, el însuși actor de comedie, cu relativ vechi experiențe regizorale, cu câteva succese în domeniu, la activ, ba chiar și ca autor de scenarii, a montat cu mult har și nu mai puțin ...haz această spumoasă comedie: ***Jocuri erotice cu mortul în balcon și Miniștrii calcă strâmb.***

N-o să comit greșeala să povestesc comedia, n-ar avea sens. Cert este că, dacă pui laolaltă un ministru cu dor de înșelat nevasta, un congres sau o mare

Richard BALINT, Pavel SÂRGHI și Petre GHIMBĂȘAN.

conferință națională ca pretext să plece din orașul său, o secretară fâșneață, frumoasă și, desigur, mult mai tânără ca nevasta, fie ea și de la partidul de opoziție, un hotel de cinci stele, un director foarte băgăreț, un chelner încurcă-lume și, colac peste pupăză, mai apare și nevasta, ca la „Surprize... surprize...", ba și un mort în camera unde ar trebui să se producă mult așteptatul adulter, veți înțelege că nu mai e nevoie de nici o poveste. Și totuși...întâmplările nu numai că se succed cu o repeziciune ce-ți taie răsuflarea, dar spectacolul are sare și piper, e atât de bine făcut și cu atâta vervă jucat, – ici-colo găsim și ușoare note vulgare, dar suportabile – încât nu ai timp nici să meditezi la posibilele mărunte gâfâieli estetice. Nu aflăm din caietul-program cine este scenograful, dar poate nici nu era necesar? Decorul se rezumă la interiorul unui hotel de lux și spațiile de joc sunt exact ce trebuie pentru desfășurarea fără incidente a numeroaselor intrări și ieșiri intempestive, ascunzători insolite, etc. Costumele au haz și culoare, dar mai ales adaugă o undă de ironie la adresa personajelor: scurtimea fustelor amantei, costumul demodat al lui George, hainele schimbate, de chelnerul bețiv, rochiile ostentativ la modă ale soției etc.

Comedia e ușurică, nimic de zis, dar e spumoasă, sprințară și vioaie, și a avut parte de interpreți care au jucat cu o poftă molipsitoare, folosind, ce-i drept, cum se întâmplă de obicei, tot ce știu și tot ce cred ei că poate trezi râsul. Dar au făcut-o cu măsură, cred, și nu am a le reproșa nimic. De pildă, Pavel Sârghi, ca să încep cu...hazliul mort (pe care, distrându-se, îl mai și învie, din necesități scenice, ca în farsele bune) este de admirat cum poate să stea un ceas aproape, agățat de pervaz, închis în dulap, legat cu sfori și curele, trântit pe jos, pus în scaun cu rotile, împins, târât, izbit, întors pe toate fețele, suportând-o peste el pe frumoasa secretară sau pe nevasta nevricoasă, în fine, demonstrând că este cu adevărat antrenat pentru roluri dificile. Rolul lui a fost foarte important, ca un fel de ferment în absența căruia nu se mai petrece catalizarea.

In rolul fâșneței secretare, talentata actriță Ioana Dragoș Gajdo nu mizează doar pe trupul ei perfect, pe tinerețea și pe nurii ei, și nici pe arhicunoscutele clișee, ci se străduiește să inventeze, să nuanțeze un rol care, nu de puține ori, cum se zice, se face singur. Richard Balint e ministrul cu probleme de...infidelitate, dar e un ministru atât de neîndemânatic, încât, judecând după ce prost se descurcă în relația cu amanta și nevasta, deduci că le cam încurcă și în guvern, unde nu e decât un papă-lapte. Actorul construiește foarte atent rolul, nu lasă nimic la voia întâmplării. Aparițiile sale, încâlciturile în care intră, frica de ridicol, minciunile în care se încurcă tot mai rău, sunt gândite și calculate milimetric. De altfel, acest lucru se vede în întregul spectacol, regizorul a ținut cont de tot: de figurile actorilor, de calitățile și chiar de defectele lor, punând în calcul, atent, fiecare detaliu. În interpretarea Directorului de hotel, curios și băgăreț, Sebastian Lupu are aplomb și un umor de tip special, asemănător cu cel din teatrul absurdului, cu efecte sigure asupra spectatorilor.

Caraghioși, dar de un haz nebun, sunt și Mariana Vasile, o cameristă gata să se culce cu cine trebuie, molipsindu-se și ea de la clienții hotelului pusi pe mici plăceri erotice; ea, cu accentul ei străin, durdulie, cu costumul ei destinat turiștilor, are haz cât încape ; încă mai hazos este Alexandru Rusu *(Ronnie),* etalându-și burticica cu nonșalanță și dirijând cu o vervă extraordinară...încurcăturile pe care le provoacă...în calitate de soț al nurliei secretare. În rolul soției care mai speră să petreacă o minivacanță cu soțul legitim, Corina Cernea pune la bătaie un întreg arsenal de gaguri.

Acelaşi lucru îl face, adăugând o candoare de nedescris personajului George Pidgen, un fel de fată bătrână plin de ticuri, temeri şi suspiciuni, căzând mereu din lac în puţ.Dar Daniel Vulcu şi-a păstrat şi partea leului, sau mai degrabă a făcut el din personajul Chelnerului un tip de mare priză la public: mereu ameţit de băutură, dar foarte atent la câştig, el este şpăgarul notoriu dintotdeauna şi de pretutindeni, care trage foloase din orice situaţie şi cu atât de mult din una tulbure. Fiecare intrare în scenă a actorului a fost dinainte aplaudată, ceea ce nu mi se pare câtuşi de puţin o întâmplare...Publicul care a aplaudat minute în şir la premieră, a apreciat, bănuiesc, pe lângă sarabanda nebunească a desfăşurării întâmplărilor, cu certitudine jocul actorilor, hazul şi voia bună risipite cu sinceritate de artişti.

Muzica a fost alertă şi veselă, însoţind scenele de suspans sau de surpriză, ca un fel de subliniere,nciodată însă ostentativă sau pleonastică.

Un spectacol, cum spuneam, necesar şi care sigur, nu aduce numai bani, ci şi destindere şi bucurie...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Jocuri erotice cu mortul in balcon şi Miniştrii calcă strâmb **de Ray Cooney. Traducerea: Radu Sas. Regia: Daniel Vulcu Coregrafia: Kiss Ana Maria. Ilustraţia muzicală: Daniel Vulcu, Sorin Domidem Florian Chelu Scenografia? Cu: Richard Balint, Petre Ghimbăşan, Sebastian Lupu, Ioana Dragoş Gajdo, Alexandru Rusu, Pavel Sârghi, Corina Cernea, Adela Lazăr, Mariana Vasile, Daniel Vulcu. Data premierei: 26 martie 2006.**

Ion JURCA ROVINA *Timişoara*

Epicul brechtian în infernul imaginii

Într-o aşa-zisă „Notă pentru publicul specializat" din Caietul-program la premiera Teatrului German din Timişoara cu ***Opera de trei parale (Die Dreigroschenoper)*** de Bertolt Brecht, muzica: Kurt Weill, citim: *„Imaginile scenice nu sunt realizate la iniţiativa exclusivă a scenografului. Plasarea acţiunii dramatice într-un anume context plastic este una dintre tendinţele cele mai importante ale regiei europene la momentul actual."* (Victor Ioan Frunză) Adică? Regizorul Victor Ioan Frunză face oare această precizare la solicitarea Adrianei Grand care nu-şi asumă răspunderea pentru „imixtiunile" în creaţia sa scenografică? Nu cumva să ne poarte gândul spre vreo „fisură" de concepţie la celebrul, nedespărţit tandem. Câştigătoarea (iarăşi) Premiului UNITER pentru scenografie 2005, cu *Scaunele* lui Ionesco, de la acelaşi teatru, şi însuşi directorul de scenă (în altă adnotare sunt citate nume de artişti ale căror „sugestii au fost folosite în elaborarea direcţiei de scenă"), într-o coeziune indescifrabilă şi de astă dată, antrenează şi *exploatează* resursele inventive ale numeroasei distribuţii („metoda de punere în scenă fiind colocvială", zice regizorul), cu implicit efect stimulativ, întru naşterea unei superproducţii.

Cât priveşte acest „anume context plastic" de actualitate europeană, mai trebuie spus „publicului specializat" că plasarea acţiunii şi a personajelor într-o pluralitate de imagini se împacă perfect cu *teatrul epic* promovat de către Brecht

În centrul imaginii: Boris GAZA.

Foto: Darida

și, mai cu seamă, cu *efectul distanțării*, care permite intruziunea altor „stimulente" pentru a ține treaz spiritul analitic al spectatorului. Mai mult, în spectacolul lui Frunză, imaginea însăși, aflată într-o perpetuă combustie cu povestea operistică a scenelor și baladescul muzical, joacă (mereu în mișcare și schimbare) și șochează prin expresia-i specifică: desen caricatural, proiecții carnavalești, ecranări simbolice, până la efecte funambulești (umflarea saltelei pneumatice – patul nupțial al mirilor în grajd –, ortopedica cerșetorilor). Această avalanșă din afară de chipuri și arsenaluri de măști sau de obiecte (cartoane decupate, cuburi de ambalaje) „îmbracă" și transmite altfel întâmplările și conflictele celor două clanuri de cerșetori și hoți: carnavalesc, violent și derizoriu. Ne situăm într-o superproiecție teatrală în teatru, martori sau participanți la o lume alergând competitiv, trișând chiar și muzical, într-un univers de infern *globalizant*. Un tablou de pictură suprarealistă se proiectează filmic, în final, ca o bolgie grotescă ori simbolică replică la varianta anunțului fericit al grațierii regale. În această dantescă viziune (contemporană), spectatorul *teatrului epic* se poate *distanța*, dacă mai are putere să judece personajele și lumea în realitatea, dar și simbolistica lor actuală.

Aș mai spune că imaginea aceasta, într-o continuă *butaforiadă*, cuplează anume la *mefistofelica* motivare a personajelor în acțiunea și organizarea lor. Mai mult, în plăcerea și jubilația jocului, are *harul* să potențeze punctele de referință ale melodramei operistice spre un comic vizual de-a dreptul teluric, cu excrescențe de hidos în imaginar absurd. Dar, pentru spectator, epicitatea discursului „ocrotește", totuși, senzaționalul subiectului, păstrează savoarea secolului XVIII din scenariul lui John Gay, sarcasmul, bufoneria și tristețea din

baladele lui François Villon, amplitudinea incursiunilor din versurile brechtiene sau liricitatea captivantă, sentimentală din *song*-urile lui Kurt Weill, compozitorul aflat, după cum se ştie, într-o lucrare directă cu Brecht, – cumva, într-o relaţie inversă decât în cazul unei opere muzicale, într-o măsură, considerat şi coautor. Aşa că burlescul, ironia, ludicul îşi urmează drumul în spectacol (textul fiind folosit integral), pe un parcurs de trei ore şi jumătate (cu o pauză).

În plus, interpreţii (principali) susţin concentraţi partiturile şi se susţin în ambele ipostaze – personaje şi solişti –, în evoluţia lor simţindu-se plăcerea solicitării. Trupa se completează cu actori de la Teatrul Maghiar, studenţi de la actorie sau de la muzică, fără a se observa discordanţe. În orice caz, sub măiastra baghetă a lui Frunză, se simte şi descoperirea resurselor sau creşterea, absolut necesară, de valoare. Georg Peetz este un remarcabil actor de compoziţie, dotat cu har, dar şi cu luciditate în ipostazierea personajului. În rol de bază, un veritabil Peachum, jucând „verticalitatea" cinicului, dur şi eficace în învingerea adversarului corupt, „incoruptibil" în atingerea scopului, cu o insinuanţă demonică, el reuşeşte în plus să ne translanteze personajul spre un actual proprietar (fie şi invizibil) de firmă a cerşetorilor. De fapt, acesta este jucătorul în oglinda căruia se reflectă întreaga bufoniadă. Secundanta, soţia lui, Celia Peachum, e prinsă bine, de la înveşmântare, la drogarea fizică şi psihică, de către Simona Vintilă, care poate fi notată la cel mai bun rol al ei de până acum pe scena germană. Polly, în ipostaza-i de victimă între clanuri, fiica „pierdută" a familiei, primeşte încărcătura de emoţie, naivitate şi adaptabilitate la jalnica farsă din partea actriţei Ioana Iacob, care aduce în scenă întotdeauna vibraţia necesară.

Omul pentru spânzurătoare sau, la indulgenţa autorului, în graţierea reginei, pentru ca mascarada să continue, Macheath, mai bine, pentru toată lumea, zisul Mackie-Şiş, revine tânărului actor Boris Gaza, într-o alură angelică de bandit, ceea ce nu e neverosimil pentru un hoţ sau criminal. Cunoscutul actor Balázs Attila (*Hamlet*-ul regizorului Frunză, de la Teatrul Maghiar) îmbracă aici haina comandantului de poliţie Brown, sigur şi convingător în definirea prototipului corupt, cu puterea în mână. La aceste roluri de bază, cu greutate actoricească în eşafodajul care rulează în omogenitate, se adaugă prezenţe evidenţiate de Daniela Torok, Christine Cizmaş, Ovidiu Mihăiţă, Iosif Csorba, Viorel Suciu, ori unele din banda de hoţi sau din grupurile de cerşetoare şi cocote. Costumele Adrianei Grand au, se înţelege, rolul lor într-o plastică, să zicem, expresionistă. Tibor Cari semnează direcţia muzicală într-un compartiment atât de prezent: se cântă *live*, şi Orchestra Teatrului, completată cu instrumentişti de la Filarmonică, este integrată scenei.

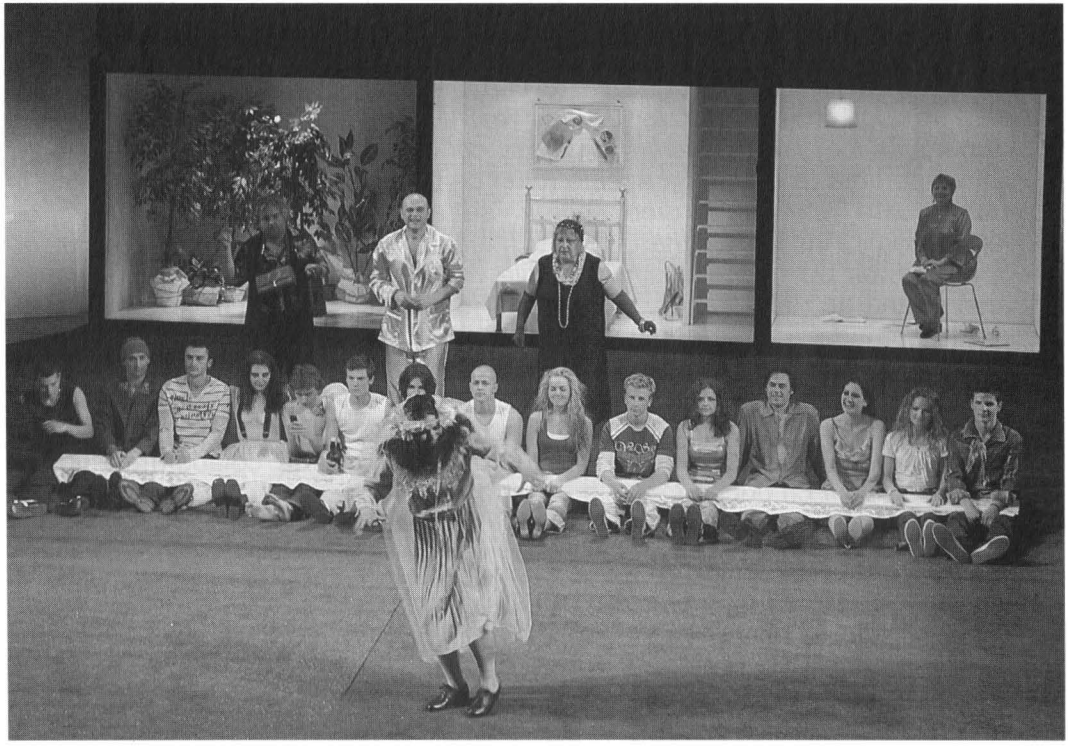
S-ar mai putea încă vorbi (şi altfel) despre acest spectacol pe care Victor Ioan Frunză şi Adriana Grand şi-l asumă într-o largă, nominalizată, colaborare. Publicul premierei l-a primit cu bucuria evenimentului.

Teatrul de Stat German Timişoara – Opera de trei parale (Die Dreigroschenoper) **de Bertolt Brecht. Muzica: Kurt Weill. Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul, costumele şi recuzita: Adriana Grand. Direcţia muzicală: Tibor Cari. Cu: Boris Gaza *(Macheath,* zis *Mackie-Şiş),* Georg Peetz *(Jonathan Jeremiah Peachum,* proprietarul firmei „Prietenul cerşetorilor"), Simona Vintilă *(Celi Peachum,* soţia lui), Ioana Iacob *(Polly Peachum,* fiica lui) Balázs Attila *(Brown,* comandatul poliţiei din Londra), Daniela Török *(Lucy,* fiica lui), Christine Cizmaş *(Jenny Smith-Speluncă),* Ovidiu Mihăiţă *(Smith,* un alter ego al morţii), Iosif Csorba *(Filch),* Viorel Suciu *(Pastorul Kimball)* ş.a. Premiera: 9 mai, 2006.**

Existență marginalizată

La începutul anului, am ascultat, în sala Moruzan a Teatrului Național din Timișoara, într-o bună lectură a actorilor, piesa *Requiem* de Hanoch Levin, un text scris după trei povestiri cehoviene. Că nu e întâmplătoare apropierea, într-un anume registru, de celebrul scriitor rus a dramaturgului israelian realizez acum, după ce am văzut spectacolul cu o altă piesă a lui, ***Krum*** (datând din 1975), în premieră pe scena aceluiași teatru, în regia lui Radu Afrim. Ca în proza sau teatrul lui Cehov, viața din aceste piese are izvorul autentic, curgând cu impulsurile ei, după orare imperceptibile, consumându-se în ritmul de existență al trăitorilor într-un anume loc. În spațiul ancestral, erodat, fără perspectivă, în primul text, și în periferia urbei, marcată de marginalizare (titlul din traducerea în franceză, 2001, a lui Laurence Sendrowicz este *Krum l'ectoplasme*), în acesta, adus pe scenă. Existența blocată naște criza în piesele lui Hanoch Levin, care, ca autor de teatru încă din deceniul șapte al secolului trecut, are, se vede, și lecția teatrului modern. Realismul temporal al textelor se scurge în clepsidre de atemporal existențial sau absurd.

Krum este fiul risipitor întors la mama acasă, cu rucsacul gol, dintr-o americănească aventură. Treptat, reintră în climatul anost al comunității. Va ajunge în pragul nunții, dar își va abandona mireasa, în brațele celuilalt pețitor. Pe fondul lentei eșuări a tânărului personaj, se derulează, în piesă, traiul cotidian al suburbiei, cu alte nunți, dorințe mocnite, viscerări erotice, două morți,



între care şi cea a mamei lui. Eşec, singurătate, neputinţă, dar şi o stranie umilinţă a destinului. Cu această predestinare (socială, istorică, existenţială) pare a se afla în contradicţie (conflict fiind prea mult spus, în absenţa vreunei replici) suflarea locului.

Regizorul Radu Afrim evită povestea şi chiar o ascunde, prin decupaje de acţiuni încetinite (poate şi din cauza jocului), compartimentări de spaţii. Cu decorul Krisztinei Nagy, în spatele scenei, se definesc trei *locuiri*, în plasare arhitecturală: casa părintească, camera bolnavului şi grădina simbolică. În faţa lor, prim-planul pieţii, mica *agoră*, unde se consumă, în principal, întâmplările cu asistenţă colectivă. Prin scene fragmentate, cu efect parodic, caricatural, se difuzează starea întregului spectacol: de existenţă minimală, iluzionată de clipe revenind ciclic, sau marcată de obişnuite pierderi, aşa încât şi moartea să fie trăită ca o simplă încheiere de drum.

Personajele se definesc clar. Krum, interpretat de Victor Manovici, este tânărul care nu-şi poate survola condiţia şi cartierul. Treptat, el se distanţează şi poartă cu sine o altă percepţie a lucrurilor. Drumul acesta e bine conturat de actor, ca o dramă de personaj, între aspiraţie şi răul (boala) incurabil al locului. Doar că, la premieră cel puţin, finalul (când Krum rămâne singur în piaţă) e pierdut, fără suficientă expresivitate interioară. Mama, întruchipată de Mihaela Murgu, duce cu ea o tradiţie, până la exasperarea agresivă a tânărului. În *locuirea* grădinii, sub mirajul iubirii necernzurate creştineşte, se petrec scenele erotice ale norei refuzate, Truda, motivată fizic de Daniela Bostan. Mirele câştigător este prea îndrăgostitul Tahti, sugerat cu alură de adolescent de către Colin Buzoianu.

Din a treia *locuire*, plasată scenografic la mijloc, Ion Rizea prin personajul lui, Tugati, bolnavul, aparent unul închipuit, fixează, dincolo de caricatura grotescă a omului înfricoşat, prezenţa bolii incurabile a locului, un cancer al neputinţei şi abandonării. Tugati are parte şi el de nuntă. Apare o fiinţă care vrea să-l salveze: Dupa, un personaj surprinzător, adus de actriţa Andreea Tokai (nominalizată UNITER 2005). Se înviorează nu numai aşezarea, ci şi spectacolul, deturnându-l parcă spre o altă posibilă ţintă, cea a riscului. E cel mai împlinit şi convingător rol. Dintr-o altă categorie, trecători prin piaţă, fac parte bârfitorii, doi vânători de nunţi, Felicia şi Dulce, savuros caricaturizaţi de Luminiţa Stoianovici şi, respectiv, Cristian Szekeres. Târgul îl completează Luminiţa Tulgara cu a sa cocotă Tswista, Damian Oancea cu italianul Bertoldo, Traian Buzoianu cu Doctorul. (Oricum, partiturile actoriceşti nu au un discurs valoric omogen sau pe aceeaşi relevanţă de expresie). Grupul de tineri din piaţă luminează cu speranţă un ciclu al vieţii imperturbabil.

Un anume scepticism străbate genul de teatru scris de Hanoch Levin. Spectacolul e apăsător, cu exuberanţe de parodie. Nu ştiu exact pentru ce gen de spectatori.

Teatrul Naţional Timişoara – Krum, **de Hanoch Levin. Traducere: Diana Iliescu. Un spectacol de Radu Afrim. Scenografia: Krisztina Nagy. Cu: Victor Manovici *(Krum)*, Mihaela Murgu *(Mama)*, Cătălin Ursu *(Shkit)*, Ion Rizea *(Tugati)*, Cristian Szekeres *(Dulce)*, Luminiţa Stoianovici *(Felicia)*, Colin Buzoianu *(Tahti)*, Daniela Bostan *(Truda)*, Andreea Tokai (Dupa), Luminiţa Tulgara *(Tswitsa)*, Damian Oancea *(Bertoldo)*, Traian Buzoianu *(Doctorul)*, Paula Maria Frunzetti *(Mireasa)*, Tudor Sârb *(Mirele)* ş.a. Data premierei: 20 mai, 2006.**

Oltița CÎNTEC

Iași

Cu piesa știută de-acasă

Adi Afteni a absolvit Universitatea de Arte ieșeană în urmă cu câțiva ani, dar n-a avut un angajament ferm, cu carte de muncă, la vreun teatru profesionist. A preferat să trăiască din salariul, mult mai consistent, pe care l-a obținut comercializând piese pentru autoturisme. Dar cum prima dragoste nu se uită, Afteni s-a întors la arta scenică, propunând Teatrului Național „Vasile Alecsandri" un proiect la care visa de multă vreme: pantomimă cu ***O noapte furtunoasă*** de I.L. Caragiale. Așa încât, la sfârșitul lui aprilie a.c., cu foarte puțin timp înainte ca sala mare a celei mai vechi instituții teatrale a țării să se închidă pentru lucrări de restaurare, publicului i s-a oferit acest spectacol. Un *promotion* ca la carte a anunțat evenimentul pe toate canalele de difuzare posibile, iar curiozitatea de a vedea un Caragiale fără cuvinte a dat roade: sala a fost arhiplină. Era un prim semn că publicul local dorea să vadă și altceva decât i se propunea în mod tradițional în oferta Naționalului, așezământ

devenit mai mult o efigie decât un exponent al prezentului artistic. Dar asta e o altă (complicată) discuție!

Deși pe afiș, sub titlu și autor, e scris cu litere de-o șchioapă „pantomimă", nu-i tocmai o pantomimă ceea ce joacă cei 15 actori. Preluând un termen din cinematografie, mai adecvat ar fi termenul „teatru mut", întrucât asistăm la o reprezentație în care trama e relatată cu alte mijloace decât vorbele. În versiunea lui Adi Afteni, limbajul verbal e înlocuit cu alte tipuri de limbaje: gestual, corporal, de mimică și atitudini, de teatru de umbre. Spațiul sonor e rezervat exclusiv muzicii, care se aude continuu. Coloana sonoră e instrumentală, compusă din melodii lăutărești, populare, creatoare de atmosferă. Muzica mai are o sarcină importantă, pe care o împarte cu costumele: să localizeze geografic și temporal întâmplările dramatice. Scena e practic goală, segmentată în adâncime în trei planuri: prosceniumul e casa lui Jupân Dumitrache; planul doi, supraînălțat, e rezervat pentru celelalte locații din piesă; iar în fundal, un paravan alb găzduiește jocurile de umbre.

Echipa de interpreți tentați să lucreze cu Afteni – el însuși dându-i viață lui Rică Venturiano – a reunit actori de diverse proveniențe: din trupa de la Național (Florin Mircea, Daniel Busuioc, Doru Aftanasiu), a căror deschidere către noi încercări artistice trebuie salutată; cadre didactice (lector Octavian Jighirgiu) și studenți (Dumitru Rusu, Genovel Alexa, Ovidiu Ivan, Sergiu Enache, Denisa Pârțac, Ioana Lefter, Laura Bilic, Ana Maria Cazacu, Nicoleta Ciobanu, Ramona Dorneanu) de la Universitatea de Arte „George Enescu", pentru care spectacolul a fost un binevenit exercițiu. Cu excepția lui Țircădău, fiecare rol este interpretat la dublu, cu câte un titular pentru fiecare tronson al scenei. Sunt momente ingenios rezolvate, cu priză la public, foarte bine susținute actoricește, precum secvențele cu Jupân Dumitrache, Ipingescu și Chiriac, cea a împăcării dintre Chiriac și Veta sau urmărirea lui Rică Venturiano.

Un bilanț estetic al acestei îndrăzneli spectaculare arată că „pantomima" cu *O noapte furtunoasă* are, ca orice încercare, și beneficii și pierderi. Ce se câștigă? E o explorare posibilă a universului Caragiale pe alte căi decât s-au făcut până acum. Demersul arată că poți portretiza cu brio un personaj clasic doar prin „corporalitate", prin mișcări, ticuri, gestică, adică numai prin ceea ce face, dispensându-te de ceea ce spune. Ce se pierde? Se pierde farmecul comicului de limbaj, o dimensiune esențială a operei dramatice caragialești. Nu m-ar fi deranjat, de exemplu, ca, după tipicul filmelor mute, din când în când să ni se prezinte pancarte pe care, în scris, prin replici-cheie, să fie sintetizată acțiunea. Asta ar fi fost de mare ajutor acelora care fie nu citiseră piesa, fie o citiseră odată, demult, și nu-și mai aminteau foarte precis acțiunea. Pentru că, la această *O noapte furtunoasă* privitorul trebuie să vină cu piesa știută de-acasă. Dacă nu, riscă să se rătăcească pe parcursul narațiunii, pe care nu prea reușește s-o deslușească.

Altfel, „pantomima" *O noapte furtunoasă* trebuie privită cu optimism: e încercarea temerară a unui tânăr de a desțeleni câmpul ieșean al artelor spectacolului.

Ruxandra ANTON

O noapte ceva mai liniștită

Absolvent al Academiei de Teatru din Iași în 2001, Adi Afteni se află la prima montare propriu-zisă a unui spectacol, după ce a a mai avut un spectacol de pantomimă și animație pe black-light la Sala Studio. Însă când judeci un spectacol nu contează palmaresul regizorului, cum nici spectatorii nu-și cântăresc aplauzele în funcție de altceva decât de emoția spontană pe care o trăiesc. Pe scena aproape goală, cu un postament paralelipipedic aproape de fundal și un ecran din pânză albă în spatele căruia se perindă dublurile personajelor aflate în fața ecranului, începe derularea filmului mut al ***Nopții furtunoase.*** Cât de atipic trebuie să fii pentru a smulge spectatorul din plictiseala obișnuitului? Peste câte variante ale *Nopții furtunoase* trebuie să treci pentru a ajunge la linia de sosire a momentului cerut de prezent? Dacă regizorul a mizat pe economia de mijloace scenice și a ales pantomima ca singura unealtă de exprimare a unui text caragialesc, unde - nu trebuie să uităm! - comicul de limbaj este structura de bază a piesei, și-a asumat din start un risc, pentru că îți trebuie măiestrie și inventivitate debordante, altfel nu poți să schițezi nici un hohot de râs, doar insinuând povestea și caracterul personajelor. Să mai adăugăm că un spectacol doar de pantomimă nu este chiar o noutate și că un Dan Puric, de exemplu, reușește să asamblaze dansul și pantomima în povești clare și pline de umor de o uimitoare bogăție de sensuri. La reprezentația la care am asistat – e adevărat! – s-a râs în sală, s-a aplaudat, dar nu la momentele unde spectacolul clasic te obligă să râzi. Aici s-au inversat mult aceste momente, tocmai din acest motiv: devalorizarea pantomimei, minimalizarea ei și chiar banalizarea ei. Personajele mimează vorbirea, furia, râsul, ajutate de gestică, dar nu mimează povestea printr-un ansamblu al mișcării sugestive, specifică pantomimii. Sunt câteva momente reușite de pantomimă, dintre care cel mai reușit este cel al Ziței la oglindă.Tot spectacolul este construit în maniera clasică obișnuită, cu tușe mai accentuate ale mișcării scenice și gesticii, uneori ridicole (exemplu: comentariul gazetei *Vocea Patriotului Națională*), la care doar sonorul nu funcționează. Cine nu cunoaște textul nu are șanse să ajungă la el prin acest spectacol. Din punct de vedere al imaginii, spectacolul este reușit: așezarea pe două planuri a acțiunii (a povestirii și a desfășurării ei), prin dublura personajelor, cât și folosirea nuanțelor sepia la costumele de epocă dau o notă originală și elegantă întregului ansamblu scenic. Ingenioasă și bine realizată este dublarea personajelor, astfel încât se creează impresia de perfectă similitudine: la aceasta o importantă contribuție o are modul cum au fost focalizate luminile și folosirea lor în sepia. Efectul obținut este halucinant: fiecare personaj are geamănul său, unul în prim-plan, iar celălalt în plan secund, în spatele sau în fața ecranului. Țircădău este unicat, el este doar o reprezentare a poveștii deja petrecute și redate de Zița, așa cum se află și în text. Alte calități ale spectacolului sunt simplitatea și impresia pe care o degajă, de esență cinematografică de bună factură. Muzica de taraf, în ton cu ecuația scenică ce reînvie începutul secolului XX, ridică tonul acestui spectacol care pierde mult chiar prin elementul pe care a mizat: pantomima. Nu pot aborda aspectul privind jocul personajelor, câtă vreme ele au fost lăsate să vorbească fără sonor, cu tot arsenalul explicit al gesturilor și grimaselor, dar fără un traseu sugestiv al mișcării scenice care

să suplinească lipsa textului. Să-l încorsetezi pe Caragiale într-un spectacol mut, fără a uza măcar de *flash*-uri de text scris proiectate pe un ecran, mi se pare o îndrăzneață provocare care, de această dată, nu și-a atins țelul și a rămas blocată într-o parțială comunicare cu textul, rezultatul fiind o comedie fără haz.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia și adaptarea: Adi Afteni. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Daniel Busuioc, Doru Aftanasiu *(Jupân Dumitrache)*, Florin Mircea, Dumitru Rusu *(Ipingescu)*, Octavian Jighirgiu, Genovel Alexa *(Chiriac)*, Adi Afteni, Ovidiu Ivan *(Rică Venturiano)*, Sergiu Enache *(Țircădău)*, Denisa Pârțac, Ioana Lefter *(Spiridon)*, Laura Bilic, Ana-Maria Cazacu *(Veta)*, Nicoleta Ciobanu, Ramona Dorneanu *(Zița)*. Data reprezentației: 6 mai 2006.**

Galați

Despre infernul urii

Marius von Mayenburg, autorul piesei ***Paraziții,*** este cel mai important dramaturg al tinerii generații din Germania, piesele sale fiind montate cu succes și în alte țări. Când pleci la un spectacol cu buna impresie și încrederea pe care le ai din alte montări ale unui regizor, un eșec te poate surprinde și dezamăgi mai mult decât în situațiile în care nu știi nimic despre profilul lui. Așa s-a întâmplat cu *Paraziții,* un spectacol de Sorin Militaru. Cu ce poți să pleci de la un spectacol neîmbrăcat bine teatral? Cu un text bine scris pe care-l întrevezi așa cum distingi pietrele de pe fundul unei ape tulburi, sărăcit în substanța lui printr-o superficială reprezentare. Personajele sunt surprinse în furtuna crizelor lor interioare, pe un teren arid al relațiilor de comunicare, cu atât mai arid cu cât legăturile sunt de durată, iar cauzele sunt de cele mai multe ori absurde sau imaginare. Un text care te pune în fața unor întrebări și chiar a unor răspunsuri stratificate în portretele psihologice și în oglinda strâmbă a actelor deprimante ale celor două cupluri: Frederike și Petrik, Betsi și Ringo. Întrebarea cea mai percutantă, dar și răspunsul ei străbat de la un capăt la altul conflictul piesei: ce-i determină pe unii oameni să trăiască într-o revoltă continuă asupra celuilat? doar nevoia de emoție și greșeala de a o găsi în a-l nega pe celălalt, nimic altceva!

Lipsa de interacțiune afectivă a personajelor, modul lor de viață egoist, într-o permanentă cursă de devorare a celuilalt, plictiseala pietrificată într-un gol fără margini, urmărite microscopic doar în text, lasă un aer stătut și deprimant în sală. Dezechilibrul afectiv este radiografiat cu o cruzime a detaliului aproape sadică, într-un balans permanent de la un cuplu la celălalt: el infirm de la un accident de mașină, ea sătulă de nefericirea lui urlată pe care o suportă totuși cu un oarecare eroism – el sarcastic și violent, ea, gravida care poartă în pântece parazitul ce „se uită la ea cu ochi de pește" și își neagă maternitatea din cauza urii lui pe urâțenia ei maternală. Un asemenea text în care pare să nu se întâmple nimic în afară mai mult decât înlăuntru, construit pe monoloage și dialoguri în care nimeni nu ascultă pe nimeni, fără un lucru minuțios pe efectele emoției autentice, pe nuanțele ei, care să dea senzația de trăire vie, duce la platitudine și plictiseală. Senzația pe care o percepi este aceea de lipsă de accent pe trăire, de lipsa lucrului pe materialul emoțional dintr-o neglijență regizorală inadmisibilă. Vezi străduința actorilor de a se transpune, de a face legături, disperate uneori, cu cifrul secret și complex al personajului, dar mai mult de o schiță nu reușesc.

Gheorghe V. Gheorghe e ceva mai aproape de modelul bătrânului Multscher care a adormit la volan şi l-a accidentat pe Ringo – bântuit de remuşcări el vine la victima sa să se elibereze de poverile conştiinţei – dar jocul lui este blocat de multe ori de artificialitatea celorlalte personaje. Nici decorul n-a ajutat jocul actorilor: Carmen Albu şi Gabriel Mircea Velicu îşi joacă depresiile mai tot timpul într-o cadă cu apă, iar cuplul Cristi Gheorghe (în scaunul cu rotile) şi Ana Maria Ciucanu, în cealaltă jumătate a scenei mobilată cu un vas de wc pe care este aşezat televizorul şi cu un acvariu cu peşti, iar în mijlocul scenei, în fundal, pe o felie de ecran subţire şi lung rulează trenantele scene alb-negru cu imaginile personajelor deformate, alungite, aflate în locuri dezolante, pustii, bolovănoase, sau cu imagini ale unor reptile, aşa cum doar ochii minţii lor puteau să vadă. Din când în când, ecranul este luminat roşu incandescent la trecerile printr-un moment tensionant, decupându-l. Această alăturare de obiecte din aceeaşi categorie a simbolisticii dezolării nu face decât să suplimenteze prea ostentativ povestea şi cruzimea mesajului ei. Un spectacol despre infernul urii – cu oameni care-şi „vomită" nefericirea, singurătatea, durerile şi chiar viaţa (stări metaforizate inutil şi în videoclipul făcut în atmosfera dezolantă de la halda de zgură din combinat), fără nici un refugiu în uman sau în speranţa salvării – poate să şocheze prin excepţia subiectului, dar nu şi prin realizarea lui, unde până şi finalul oscilează înspre câteva variante. Relevantă mi s-a părut replica unuia dintre spectatori, la ieşirea din sală: „Şi acum, mergem să ne tăiem venele?".

Teatrul „Fani Tardini", Galaţi – Paraziţii **de Marius von Mayenburg, în traducerea lui Victor Scoradeţ. Un spectacol de Sorin Militaru. Montaj video: Bogdan Cânepă. Regia tehnică: George Breabăn. Cu: Carmen Albu *(Frederike),* Gabriel Mircea Velicu *(Petrik),* Cristian Gheorghe *(Ringo),* Ana Maria Ciucanu *(Betsi),* Gheorghe V. Gheorghe *(Multscher).* Data premierei: 10 iunie 2006.**

Ion CAZABAN

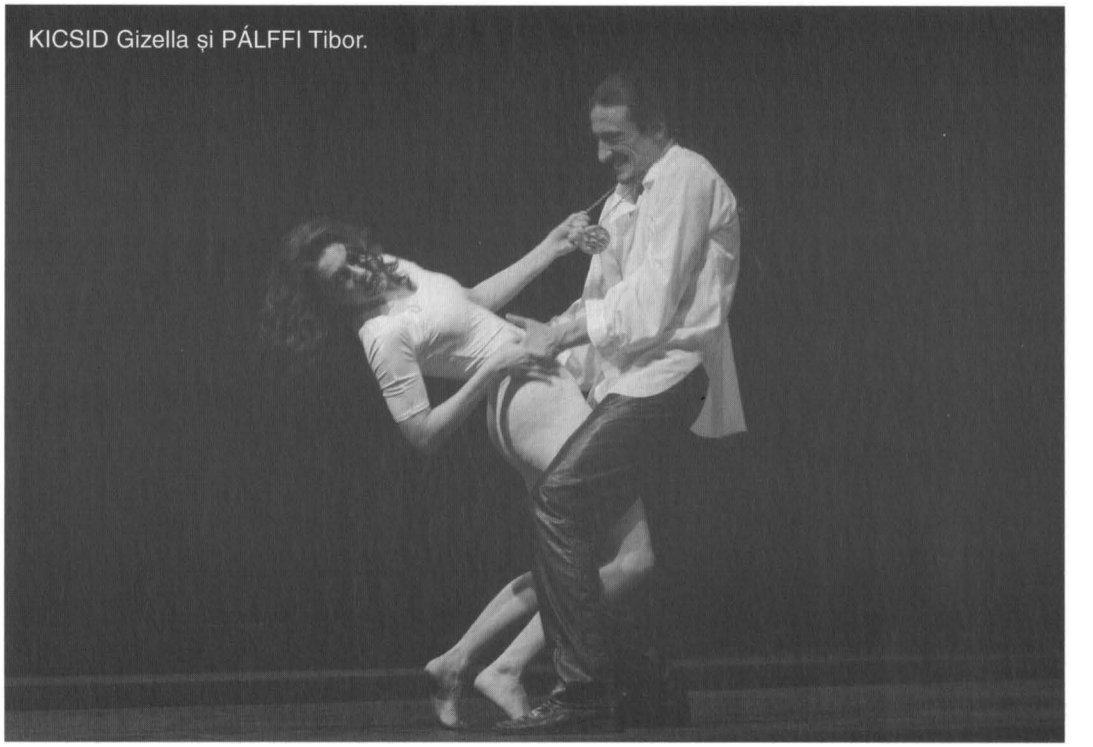
Sfântu Gheorghe

O tragedie a manipulării

Din câte știm, fiecare montare a tragediei shakespeariene ***Macbeth*** s-a remarcat prin preocuparea regizorilor – Ion Sava, Liviu Ciulei, Aureliu Manea – pentru o exegeză scenică distinctă mai ales în modul plastic de reprezentare. Același lucru se poate spune despre spectacolul recent de la Sfântu Gheorghe, realizat de David Zinder (venit din Israel; nu de mult autorul unui *Dybuk* memorabil). Este privilegiat discursul vizual, urmărit riguros prin evoluția jocului gestual și acțiunile fizice ale personajelor, într-o reușită simbioză cu simbolica scenografiei, având trimiteri la costumele epocii noastre. Este o scenografie dominată de roșu și negru, din care nu lipsește albul – culori ce pot fi comentate nu numai în sensurile expuse de dicționarul specializat, dar și prin funcțiile date, acum, de regizor. Albul veșmintelor poate fi aparență anume aleasă, recomandând prielnic pe purtător, dar și semnul unei purități morale care se pierde. Roșul este, frecvent, pentru o piesă cu crime în serie, culoarea sângelui. Negrul pereților mobili formează un fond sumbru, ușor manevrabil, pentru desfășurarea întâmplărilor care amestecă înfricoșător tărâmurile vieții. Ținută, cel mai des, într-o semiobscuritate, decupaă de reflectoare, scenografia transmite o senzație de tensiune, crescută odată cu imaginile de coșmar, bântuite de duhul malefic al vrăjitoarelor. În spectacolul lui Zinder, aceste ursitoare (mai puțin hâde ca altădată) se înmulțesc considerabil și stăpânesc scena. Ele apar și dispar continuu – n-am putea preciza numărul celor ce prevestesc și hotărăsc tot ce va făptui Macbeth pentru a-și împlini dorința de mărire. Vrăjitoarele mișună mereu; vizibile sau nu, oricum, ele decid cursul evenimentelor și pun la cale viața omului, împingându-l până la urmă în bolgiile infernului.

Dirijând ceata vrăjitoarelor, cu prezență scenică mult mai întinsă decât în piesă, zeița Hecate și-a schimbat nu numai caracterul – benefic altădată, dar acum evident distrugător. Hecate a luat chipul amăgitor al unui bătrân înțelept, cu plete albe și mantie roșie, asemănător lui Moș Crăciun, dar un moș aducător de dezastru. Prin magia sa ostilă, *„omul e-nvrăjbit / cu tot ce e statornicit"* (trad. Ion Vinea), aruncat în păcatul fundamental. Regicidul lui Macbeth se arată un fapt diavolesc, ca orice răzvrătire contra celui ce reprezintă voința lui Dumnezeu pe pământ (și tocmai Macbeth combătuse victorios o astfel de răzvrătire). Ucigașul regelui Duncan nu va mai putea rosti cuvântul sfânt „Amin!".

Cei care ucid vor fi, la rândul lor, uciși, cei care vor muri, drept sau nedrept, mai devreme sau mai târziu, sunt cuprinși, cu toții, între aceiași pereți întunecați, încerți, mișcători, ce dau în vileag lumea de dincolo, făpturile răului ori fantomele celor asasinați, cerând răzbunare. În nișele ce se deschid împrejur, participarea amenințătoare a vrăjitoarelor la mersul lucrurilor este vizibilă de la început, când regele Duncan se bucura neștiutor de victoria asupra rebelilor. Mânuite de Hecate și vrăjitoarele sale, faptele se leagă între ele și leagă voința omului, oricât el s-ar opune și l-ar înfricoșa consecințele. În concepția regizorală, toate sunt dependente: aici și acolo, prezent, trecut și viitor... După cum într-o predestinată dependență sunt *Macbeth* (Palffy Tibor) și *Lady Macbeth* (Kicsid Gizella). Sunt multiple indicii, chiar atunci când – aflându-se simultan în același spațiu scenic –


KICSID Gizella şi PÁLFFI Tibor.

cei doi sunt, totuşi, în locuri diferite şi depărtate. Dansul fericit al generalului Macbeth cu armura, trofeu al victoriei, dans totodată nerăbdător, animat de o dorinţă sălbatecă, află un ecou sesizabil, un impuls resimţit la distanţă de Lady Macbeth, pe care o vedem făcând mişcări viguroase, gimnast calculate. Locul ei e stabilit, de obicei, undeva sus, în stânga scenei, într-un fel de foişor transparent, de observare. Acolo, îşi urzeşte planul, dar spaţiul restrâns sugerează starea ei captivă, hotărâtă de duhuri. Altădată, pregătind împreună cu Macbeth asasinarea lui Duncan, dorinţa de putere şi dorinţa senzuală se stimulează reciproc, *Eros* şi *Thanatos* îşi dovedesc energiile comunicante. Existenţa lor este condiţionată în cuplu încât, nu odată, când ea pleacă, primii lui paşi îl dezechilibrează. Mişcările lor sunt încărcate expresiv de tensiune lăuntrică, de voinţă nerăbdătoare, pentru ca apoi, după crimele săvârşite, să fie cuprinşi de spaima faptei, încercând zadarnic să se liniştească. Sângele împroşcat pe geamul opac al uşii anunţă uciderea lui Duncan în camera sa. Retrăgându-se îngrozit, Macbeth revine cu cămaşa stropită de sânge. Pe scara spre foişor, Lady Macbeth se va târî copleşită, din treaptă în treaptă. Imediat însă, Macbeth, este angajat într-o acţiune ce ilustrează simbolic: va lua din fugă (fugărit fără să ştie?) coroanele regale, întinse de vrăjitoare venite pe uşa însângerată – le va încerca agitat, va cădea vlăguit... Tulburarea şi groaza lui sau nebunia ei sunt reacţiile neputincioase ale conştiinţei agresate de duhurile întunericului *(„ai crimei sfetnici")*. Crima colorează în roşu mâinile lui Macbeth, pe când Lady Macbeth îşi va face o ciudată mască verde, culoare complementară, sub care îşi ascunde faţa. Verdele – dacă am observat bine – verdele veninului şi al mlaştinii putrede, apare numai odată, roşu fiind culoarea răspândită metonimic şi simbolic. Lui Macbeth, funiile roşii i-au adus, la

KICSID Gizella şi PÁLFFI Tibor.

început, armura, trofeul victoriei. Tot ele, îl vor coborî în armură, pentru a-şi înfrunta sfârşitul. Dezbrăcat însă, nu-i decât un trup vulnerabil, condamnat fără scăpare, pe care funiile roşii îl năpădesc şi-l imobilizează.

Cine este copilul – mă întrebam – care se trezeşte odată cu ridicarea cortinei, observând apoi, însoţind (uneori cu pumnalul în mână), reacţionând înfiorat la ceea ce se petrece în jurul său? Cine este acel copil care, prin implicarea sa, este o noutate regizorală semnificativă? Am evitat să mă interesez pentru a nu risipi misterul ce prinde bine spectacolului. Este un copil care se trezeşte, pe muzică de flaut, în clocotul lacom şi sângeros al lumii (în care recunoaştem hainele bogaţilor şi ale săracilor din vremea noastră). Un copil care există într-o lume unde ascensiunea politică se obţine călcând pe cadavre. Pe lângă el, trece un cărucior cu capete însângerate. Va fi legănat de vrăjitoare, se va juca în braţele lui Hecate. El îi va da lui Macbeth prima funie, hotărându-i sfârşitul. Tot el va închide spectacolul, privind în ochi publicul. Să fie oare Macbeth-copil, predestinat crimei? Să fie copilul nenăscut al cuplului – tot o ipostază a fantomelor (printre care se află şi copii ucişi). Oricine ar fi, alături de el, Hecate mânuieşte, ca o concluzie vizibilă, două marionete: sunt Macbeth şi Lady Macbeth. Cum se poate oricând întâmpla.

Teatrul „Tamàsi Áron", Sfântu Gheorghe – Macbeth **de W. Shakespeare. Regia: David Zinder. Scenografia: Miriam Guretzki. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Light designer: Yaron Abulafia. Cu: Nemes Levente, Ferenczi Gyöngyi, Nagy Alfred, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Kicsid Gizella, Opra Balázs Jozsef, Mátray László, Kolcsar József, Fazekas Misi, Diószegi Attila, Farkas György Nándor, Debreczi Kálmán, Albu Annamaria, Marton Lórant, Nagy József, Darvás László, Szabo Tibor, Botka László, Golicza Elöd, Nagy Kopeczky Kálmán ş.a. Data premierei: 24 martie 2006.**

Simona BURTEA

Petroșani

Trei, Doamne, și toți trei...

Continuând reforma și înnoirea teatrului, atât artistic cât și administrativ, trupa actorilor „proaspăt născuți" au scos la rampă o nouă producție. De fapt, este vorba de două spectacole: ***3 Mecs?*** și ***3 Dames***, după *Cameristele* lui Jean Genet, traduse și adaptate de însuși regizorul spectacolelor, Horațiu Ioan Apan.

Prima propunere, ***3 Mecs?***, prezintă povestea celor două cameriste sau poate ar trebui să le spun „cameriști", care oscilează între aparență și esență, între iubire și ură. Asistăm la crize existențiale care macină omul, sexul, iar apartenența sexuală a individului nu mai are importanță. Toate frământările lui *Solange* (Nicolae Vicol) și *Claire* (Dorin Ceagoreanu) pot fi transpuse unor gay, unor travestiți cu barbă. Dar cei doi sunt mai mult decât niște bărbați dornici de fantezii sexuale. Violența lor demonstrează înclinații sado-masochiste. Jocul „de-a stăpâna" are o altă conotație. Ei își doresc corpul stăpânei mai mult decât hainele și averea ei. Un personaj important al acestui spectacol este oglinda care invadează scena. Jocul actorilor este redus la un culoar unde sunt înghesuite elementele de decor, și care se termină cu misterioasele oglinzi. Personajele se zbat, se droghează, suferă, își împărtășesc dorințele sexuale – privindu-se în

Nicolae VICOL, Mihai SIMA și Dorin CEAGOREANU.

oglindă (prea mult), jucând cu ele ca şi cum ar căuta, în spatele lor, adevărata lor identitate şi răspunsurile râvnite – o reflecţie a iluziilor. Spectatorii, poziţionaţi de o parte şi de alta a culoarului, sunt părtaşi la planurile de ucidere a Doamnei. Până apare stăpâna casei, spectacolul este voit violent, ritmuri muzicale ale formaţiilor rock *Kiss* şi *Accent* se îmbină cu jocul actorilor, aflaţi la prima lor experinţă de acest gen.

Apariţia Doamnei schimbă atmosfera tensionată a spectacolului. O apariţie comică, Mihai Sima (aflat la debutul lui pe o scenă profesionistă), dă viaţă unui travestit uşor debusolat, bolnav de catalepsie,dar plin de haz. Gesturile, mimica şi întreg jocul acestui tânăr actor trădează un personaj posedat de boli incurabile. Un amestec de blândeţe, nebunie şi violenţă face ca Mihai Sima să strălucească.

Costumele şi decorul, semnate de Vioara Bara îmbină elemente de nou şi vechi. Un telefon, două scaune de bar al timpului prezent, câteva obiecte decorative care, ele însele, reprezintă combinaţia noului cu vechiul – ornamentaţii în stil rococo, o masă sprijinită de trei îngeri (poate simbolizând personajele).

O abordare extravagantă şi şocantă a textului naşte un spectacol cu o arhitectură îndrăzneaţă, construită cu inteligenţă de regizor.

Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu" din Petroşani – 3 Mecs? **după** *Cameristele* **de Jean Genet. Traducerea, adaptarea şi regie artistică: Horaţiu Ioan Apan. Asistent regia: Nicolae Vicol. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Nicolae Vicol** ***(Solange),*** **Mihai Sima** ***(Doamna),*** **Dorin Ceagoreanu** ***(Claire).*** **Data premierei: 6 mai 2006.**

Cameriste...profesioniste!

3 Dames, a doua variantă a *Cameristelor* lui Jean Genet, în viziunea aceluiaşi Horaţiu Ioan Apan, este o montare clasică, opusă celei dintâi. Aici muzica lui Mozart însoţeşte jocul actriţelor. Aceleaşi replici, acelaşi joc „de-a stăpâna" dar cu o altă conotaţie, spun povestea.

Între elementele aceluiaşi decor, ordonate altfel, cele două cameriste trăiesc într-o atmosferă deprimantă. Spaţiul scenic este modificat, păstrându-se totuşi prezenţa spectatorilor pe scenă. Oglinzile deformatoare de adevăr sau poate, dimpotrivă, martore ale realităţii, rămân un personaj important al reprezentaţiei. Cei trei îngeri, care reprezintă o măsuţă, ocupă centrul scenei pentru a anunţa prezenţa divină.

Oana Liciu-Gogu *(Claire)* şi Nicoleta Niculescu *(Solange)* sunt slujnicele nevrotice. Violente una cu alta şi cu obiectele, ele scot la iveală temperamentul coleric, iar ura le sufocă. Pentru a sublinia putreziciunea interioară, Oana Liciu-Gogu ne prezintă o Claire bolnavă de epilepsie. Întreg jocul a fost epileptic şi plin de urlete ale disperării, strident pe alocuri. Afişând zâmbete slugarnice, cele două oscilează între nebunie, dusă până la limită şi imposibilitatea de a suporta durerea, de a se descompune în mai multe părţi, fără să realizeze procesul laşităţii.

Ritualul morţii, jucat de cele două cameriste, este întrerupt de apariţia Doamnei, care scoate spectatorul din starea depresivă în care se afundase. Izabela Badovics conturează caracterul comic-grotesc al Doamnei. Într-o cheie dulce-acrişoară, stăpâna afişează, rând pe rând, teamă amestecată cu ură, groază combinată cu

milă și o inocență dezgustător de frumoasă. Astfel, cele două cameriste au toate motivele să o urască până la moarte. Personajul capătă identitatea Cruellei De Vil, care adulmecă tot ce vede, care are o viclenie bine ascunsă și care preferă să se poarte ca o pisică atunci când nu dorește să vorbească. Plin de nuanțe, bogat în stări care se schimbă de la o replică la alta, acest prototip al Doamnei, demonstrează performanța actriței .

Spectacolul poate reprezenta imaginea în oglindă a variantei *3 Mecs?* ? Poate că da, atâta timp cât în ambele variante simbolul scenografic, este oglinda. Poate că aceasta e adevărata imagine a cameristelor. Sau poate că este doar o reflectare a minciunii. Atunci care este adevărata față a cameristelor? Sunt bărbați? Sau femei? Sexul nu mai contează. Regizorul dezvăluie, prin două imagini, adevăratul motiv al pierderii de sine: apariția unei fetițe îmbrăcată într-o rochie albă (Almaya Matei) care, în prima imagine filmică abandonează copilăria, iar în cea de-a doua îl abandonează pe Dumnezeu, renunțând astfel la speranță.

3 Dames a constituit examenul de licență al celor trei studente ale Facultății de Teatru și Film din Cluj-Napoca. Lăudabil efortul și deschiderea regizorului Horațiu Ioan Apan și a direcției teatrului, în a sprijini acest proiect. De altfel, după cum spunea directorul teatrului, Nicoleta Bolcă, există deja planuri îndrăznețe pentru stagiunea viitoare. Așteptăm confirmarea acestora – în speranța că teatrul petroșănean va ieși din conul de umbră în care, s-a aflat.

Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu" din Petroșani – 3 Dames **după** *Cameristele* **de Jean Genet. Traducerea, adaptarea și regia artistică: Horațiu Ioan Apan. Asistent regia: Nicolae Vicol. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Izabela Badovics *(Doamna)*, Nicoleta Niculescu *(Solange)*, Oana Liciu-Gogu *(Claire)*. Data premierei: 6 mai 2006.**

Liviu ORNEA **Muzeul Literaturii Române**

TREI NOPȚI CU MADOX – „Vezi duhul sfânt făcut sensibil?"

Pentru aniversarea lui Matei Vișniec – 50 de ani, nu-i (de) glumă! –, Muzeul Literaturii Române, a montat, proiect cofinanțat de ARCUB, ***Trei nopți cu Madox.*** „Iar o șușă", mi-am zis, destul de sastisit. Și m-am dus, pe 26 iunie, căldură mare, cu inima îndoită, să văd comédia. Și bine-am făcut. Pentru că ce am văzut, deși făcut cu bani puțini, cu decor și recuzită reduse la minimum, nu a fost câtuși de puțin o șușă, ci un foarte frumos spectacol, unul adevărat.

Matei Vișniec are talentul de a spune lucruri grave în texte curgătoare, hazoase, care par ușor de înțeles, știe să vorbească despre moarte și despre Dumnezeu ca despre vecinul de peste drum. Dacă este sau nu un epigon al lui Beckett, cum ricanează unii, are mai puțină importanță. Textele sunt bune, scrise bine, țin și la lectură și la zicere pe scenă, sunt suficient de deschise pentru ca un regizor inteligent să le poată ridica fără a le trăda. Este exact ceea ce a făcut

Mircea Marin, un regizor discret care are știința și experiența lucrului pe texte poetice, suprarealiste, absurde. În *Trei nopți cu Madox* (text care s-a mai jucat în București, la Teatrul de Comedie, în regia lui Dinu Manolache) Mircea Marin a făcut absurdul sensibil – actorilor, în primul rând, apoi și nouă. Dar nu atât de sensibil încât să circumstanțieze excesiv textul, să-l închidă. În lectura lui, textul lui Vișniec propune mai multe feluri de raportare la miracol – aici, un anume Madox ubicuu, care spune fiecăruia exact ce i-ar plăcea să audă și încă ceva în plus. Vedem acceptarea necondiționată, jucată minunat de Constantin Cojocaru *(Sezar)* al cărui chip iluminat radiază bucuria simplă, fericirea de a fi venit în contact cu... nu știe cu ce, „dar a fost frumos". Constantin Cojocaru joacă aici economic (e un spectacol de rotondă, se stă mult pe scaun), cu gestică redusă la minim, își folosește mai ales fața și vocea, ambele de o uimitoare expresivitate. Ce actor! Îi avem apoi pe cei doi bănuielnici, cei ce văd și nu cred, sau, egoiști, nu pot accepta să împartă bucuria pe care o vor numai pentru ei. Alexandru Georgescu și Mihai Dinvale construiesc un cuplu foarte credibil, adaugă fiecare nuanțe care individualizează două personaje, altfel, destul de înrudite. Alexandru Georgescu, cu modestia și profesionalismul știute, face un barman *(Bruno)* înăcrit de viață, un învins, abia capabil să se mai bucure de ceva, și care nu vrea să cedeze nici un dram din târzia fericire pe care o presimte: decât și la alții, mai bine piară. E cel care se mișcă cel mai mult în spectacol, asigură relația dintre personaje. Iar când spun „face", vreau să spun că asta joacă (foarte bine) actorul, nu povestesc ce am citit, ci ce am văzut. Mihai Dinvale, foarte stăpân pe mijloacele sale, actor experimentat, autentic fără nici un efort, îi dă replica ușor visător, face cumva trecerea între neîncrederea agresivă a lui Bruno și deschiderea totală a lui Sezar, echilibrează contrariile. Ultimul intrat în scenă este și cel mai umil, un prăpădit din port, veșnic beat, care, și el, ia lucrurile la modul cel mai firesc. Viorel Păunescu, un actor serios, dar, din păcate, prea rar folosit, construiește un personaj foarte plauzibil (joacă bine beția, dar parcă nu consecvent, are momente când iese din ea) și aduce pata de culoare necesară în grupul bărbaților. În fine, femeia, o curvă obosită de viață și meserie căreia Madox i-a promis, firește, că o ia cu el. Mirela Comnoiu Marin, și ea o actriță cu posibilități prea rar exploatate, se achită foarte bine de rol, are un lung monolog – poate prea lung în economia spectacolului, dar așa-i textul –, pe care îl face nuanțat, pendulând inteligent între ridicol și grație. Cinci oameni mărunți, îngrozitor de singuri, pentru care Madox poate fi ultima speranță sau mântuirea sau ultima chemare... Textul și spectacolul sunt deschise.

Într-un articol din *Dilema veche* (nr. 126), Alice Georgescu deplângea decăderea UNATC-ului, care a uitat cum se cresc „actori care să știe nu doar să vorbească și să se miște pe scenă [...], ci să *joace* efectiv, adică să se prefacă a fi cutare personaj asumându-și în mod credibil pentru privitor biografia acelui personaj, psihologia și comportamentul lui, felul în care el intră în relație cu alte personaje; [...] regizori care să știe nu doar să-i deplaseze pe actori de colo-colo, ci să construiască o lume – lumea spectacolului – rotundă și împlinită, autonomă și (pe cât cu putință) captivantă". Din fericire, regizorul și actorii acestui spectacol au terminat mai demult Institutul, își știu foarte bine meseria și fac exact ce visează Alice Georgescu: construiesc o lume adevărată, populată de oameni adevărați cu, între ei, relații adevărate. Ar fi mare păcat ca acest spectacol, la care s-a muncit cinstit, cu dăruire, să piară, conform proiectului, după numai cinci reprezentații.

Luminița VARTOLOMEI

Operă

Eu țin cu Uriașul!

Asistând la premiera operei ***Motanul încălțat***, mi-am amintit brusc una dintre primele lecturi din cariera mea de cititor: o carte de proză a unei poete (nu mai știu dacă era Nina Cassian sau Otilia Cazimir, dar dacă nu mă-nșel, volumul se intitula *Ce-ai cu mine, vântule?*), în care autoarea mărturisea, printre altele, că în copilărie ea n-a ținut niciodată cu Făt-Frumos (arătos și ajutat de întreaga suflare a basmului), ci cu Zmeul-Zmeilor (urât și lăsat singur în fața tuturor atacurilor). Ei bine, în această nouă montare a partiturii lui Cornel Trăilescu, personajul care mi s-a părut cel mai simpatic a fost Uriașul (fostul Căpcăun din vechea versiune, ce a figurat pe afișul Operei bucureștene vreme de trei decenii: din 1964 până în 1994). Mai degrabă ilar decât înspăimântător (așa cum îl înfățișează machiajul Georgiei Chirițescu, în transmisia video supradimensionată a scenografului Viaceslav Vutcariov), acesta dispunea în plus de cântul și mimica unui artist de talia basului Pompei Hărășteanu, care i-a conferit o interpretare memorabilă.

Cum altă splendidă voce de bas (căreia compozitorul i-a încredințat un rol pe măsură) îi aparține lui Horia Sandu, ce-l joacă pe Marele Dregător, mai că-mi

vine să spun că aș fi ținut și cu acesta, în încercarea lui de a uzurpa tronul, dacă Împăratul n-ar fi fost întruchipat de către tenorul Florin Diaconescu (cu marele său talent muzical și actoricesc dintotdeauna). Noroc că o a treia minunată voce gravă a distribuției era aceea a lui Ionuț Pascu (cea mai importantă achiziție recentă a Operei Naționale, cântăreț înzestrat la superlativ și cu toate celelalte atribute necesare unui artist liric desăvârșit), așa că am putut în fine să țin și cu unul dintre eroii pozitivi (inventat de către libretiștii Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva): Robul, pe care motanul năzdrăvan îl determină să-și rupă lanțurile și care apoi îi devine aliat.

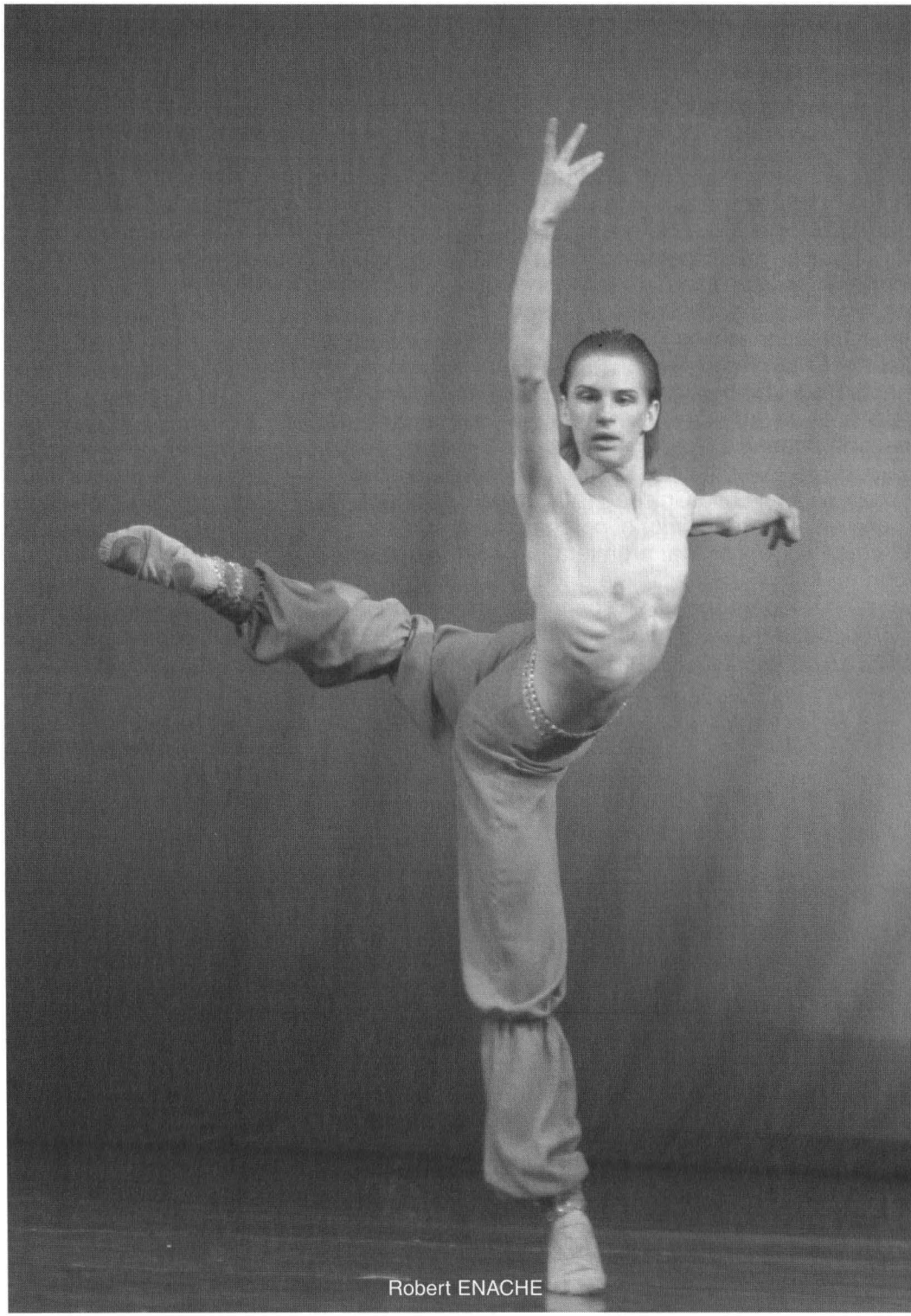
Firește, micii spectatori îl vor îndrăgi înainte de toate pe Cotoșman (căruia soprana Cristina Eremia i-a împrumutat o suplețe și o vioiciune aparte) și pe stăpânul acestuia (Mihai Lazăr, credibil în rolul de june-prim), pe *fiica Împăratului* (Irina Iordăchescu) și pe *doica ei* (Adriana Alexandru), pe slujitorii (Vlad Miriță, Gabriel Cățe, Florin Simionca, Paul Basacopol) și pe *tâlharii* (Vasile Chișiu, Radu Pintilie) la fel de caraghioși, pe *majordomul* (Irinel Vâlcea) mai tot timpul depășit de situație și pe *lepurașul alb* (Irina Neagu) pe care probabil că fiecare dintre copiii prezenți duminica dimineața în sala Operei ar dori să-l poată juca... În ceea ce-i privește pe părinții sau bunicii care-i însoțesc, ei vor aprecia deopotrivă regia amuzantă a lui Gelu Colceag (aflat la prima sa încercare – încununată de succes! – în domeniul teatrului liric) și coregrafia antrenantă a Roxanei Colceag (la conferința de presă ce a precedat premiera, una dintre viitoarele interprete ale rolului titular – soprana Mihaela Stanciu – a declarat că nu și-a închipuit vreodată să alerge atâta pe scena Operei!), ca și scenografia ingenioasă a lui Viaceslav Vutcariov (ce utilizează pentru unele dintre acțiuni și pentru situarea tuturor proiectarea pe fundal a unui film de animație, cu care câteodată personajele reale interacționează, ieșind *prin* ecran și fiind înlocuite *pe* acesta prin desenele corespunzătoare lor).

La pupitrul dirijoral, Cornel Trăilescu coordonează eficient cântăreții și instrumentiștii, imprimând ansamblului acea notă de siguranță și de elan capabilă să confere un plus de valoare interpretării muzicale atunci când ea este condusă de către compozitorul însuși.

Opera Națională din București – Motanul încălțat. **Muzica: Cornel Trăilescu. Libretul: Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva, după Charles Perrault. Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Coregrafia: Roxana Colceag. Conducerea muzicală: Cornel Trăilescu. Cu: Cristina Eremia *(Cotoșman)*, Irina Iordăchescu *(Domnița)*, Adriana Alexandru *(Doica)*, Mihai Lazăr *(Ionică)*, Florin Diaconescu *(Împăratul)*, Horia Sandu (Marele Dregător), Ionuț Pascu *(Robul)*, Pompei Hărășteanu *(Uriașul și Un curtean)*, Vlad Miriță, Gabriel Cățe, Florin Simionca și Paul Basacopol *(Slujitorii)*, Vasile Chișiu și Radu Pintilie *(Tâlharii)*, Irinel Vâlcea *(Majordomul)* și copilul Irina Neagu *(Iepurașul)*. Data premierei: 4 mai 2006.**

Urmașii Floriei Capsali

Eram tentată să cred că o producție de sfârșit de an nu poate fi niciodată mai mult decât o serbare școlară ce adună laolaltă rudele și prietenii foarte tinerilor artiști, beneficiind astfel de un public dispus să treacă binevoitor cu vederea alăturarea haotică a unor numere disparate și mizanscena improvizată. Ei bine, s-ar zice că m-am înșelat, căci, intitulându-se cu modestie



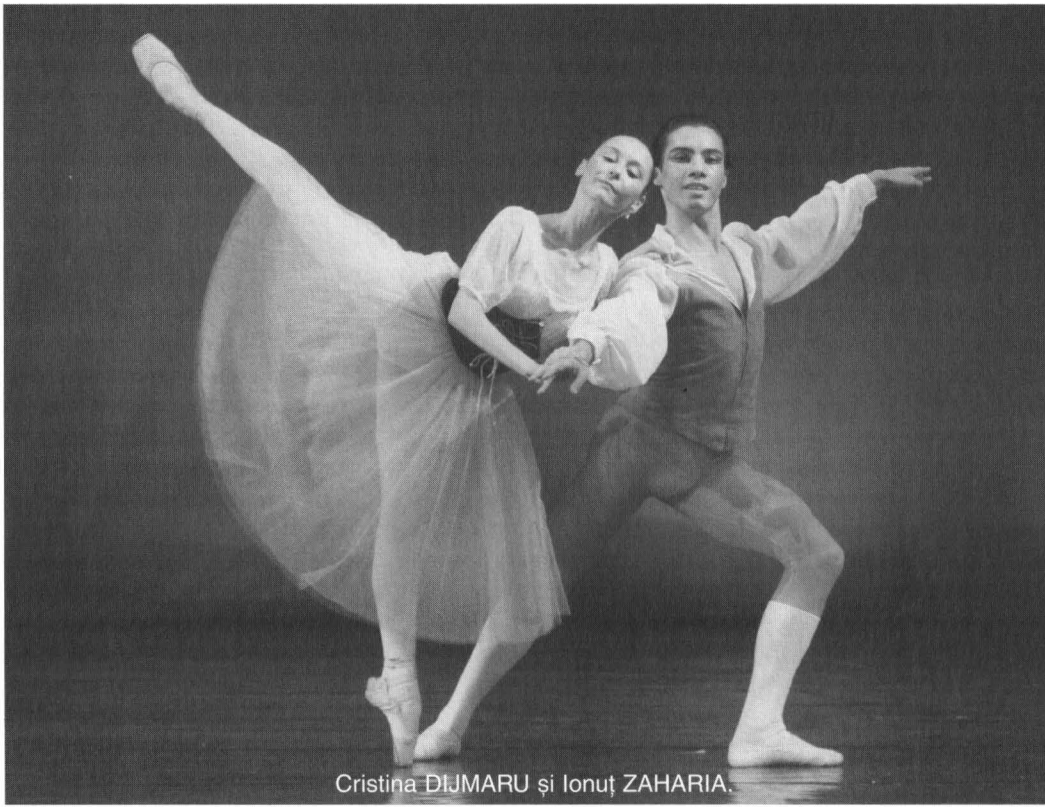
Robert ENACHE

„Recital“, spectacolul oferit în sala Operei Naționale din București de către **elevii Liceului bucureștean de Coregrafie** a fost, în realitate, o veritabilă „Gală“, cu un program în egală măsură consistent și variat, coerent alcătuit prin înlănțuirea inteligentă a unui număr impresionant de piese academice, întreruptă de câteva popasuri în universul dansului contemporan și înveșmântată în costume, decoruri (mai precis, moderne proiecții de fundal) și lumini în toată puterea cuvântului.

Onorând numele Floriei Capsali, pe care școala lor îl poartă cu demnitate, profesorii Ana Caraianopol, Marialis Karda, Anca Mândrescu și Gabriela Mocanu au pregătit cu elevii *pas de deux*-uri sau doar „variații“ extrase din baletele repertoriului tradițional, Rose-Marie Both-Stocec și Diana Mateescu le-au creat unora dintre ei și piese noi (în stil clasic sau neoclasic), iar Raluca Ianegic și Anca Tudor le-au dăruit altora creații coregrafice de certă actualitate ca tematică și limbaj. Interesant este faptul că, dacă cei mai mulți au apărut o singură dată ca protagoniști (dar e posibil să mai fi făcut parte din formațiile care secundau uneori cuplurile principale), alții au avut câte două evoluții în spectacol (Cristina Dijmaru, Nicoleta Munteanu, Mădălina Stoica, Robert Enache și Claudiu Buldan), iar doi dintre ei (Bogdan Cănilă și Valentin Stoica) au participat la interpretarea a nu mai puțin de patru piese! După cum de remarcat este și faptul că cei patru balerini citați au interpretat deopotrivă coregrafii clasice și actuale, în vreme ce dintre balerine doar Diana Spiridon, Georgiana Dobre și Tatiana Niculae au abordat dansul contemporan (dar numai pe acesta!).

Cum e și firesc, cei 24 de artiști în devenire care au susținut roluri solistice (fiindcă programul a mai cuprins și trei excelente momente de ansamblu, realizate de către elevii claselor VI–VII, VIII–IX și X–XI–XII) se situează pe trepte diferite ale măiestriei artistice; dar această ierarhizare nu este dată neapărat de numărul anilor pe care i-au petrecut în Liceul condus de către directoarea Anca Nițescu, ci mai degrabă de măsura în care talentul nativ al fiecăruia a absorbit pe parcursul pregătirii de specialitate elementele de tehnică a mișcării. Pentru aproape jumătate dintre ei, procesul acesta s-a încheiat deja, căci la ora când apar rândurile de față ultimul lor an de școală se va fi terminat de câteva săptămâni bune. Și totuși – cu o singură excepție: Mădălina Stoica, întruchipând cu grație și virtuozitate roluri de dificultatea acelora din *Giselle* sau din *Diana și Acteon* –, nu aceștia au fost vedetele spectacolului, ci câțiva dintre componenții clasei a XI-a: Nicolae Andrei, cu zborul înalt al *jeté*-urilor *Păsării Albastre* și cu siguranța *porté*-urilor de o robustețe surprinzătoare în raport cu făptura sa gracilă; Cristina Dijmaru, cu grația aeriană ce face verosimilă plutirea *Silfidei*; Valentin Stoica, elegant și precis în variațiile clasice, energic și flexibil în dansul contemporan; și mai ales Robert Enache, dominând scena cu degajarea și nervul unui veritabil profesionist, capabil să ascundă publicului greutatea efortului, pentru a-i transmite doar emoția artistică, pură și incandescentă.

De altfel, se pare că viitoarea promoție de absolvenți dispune de o serie de personalități artistice deja formate, dacă e să judecăm după succesele remarcabile obținute de către unii dintre elevii clasei a XI-a la cea mai recentă ediție a Concursului de la Lausanne: Cristina Dijmaru a obținut două burse, iar



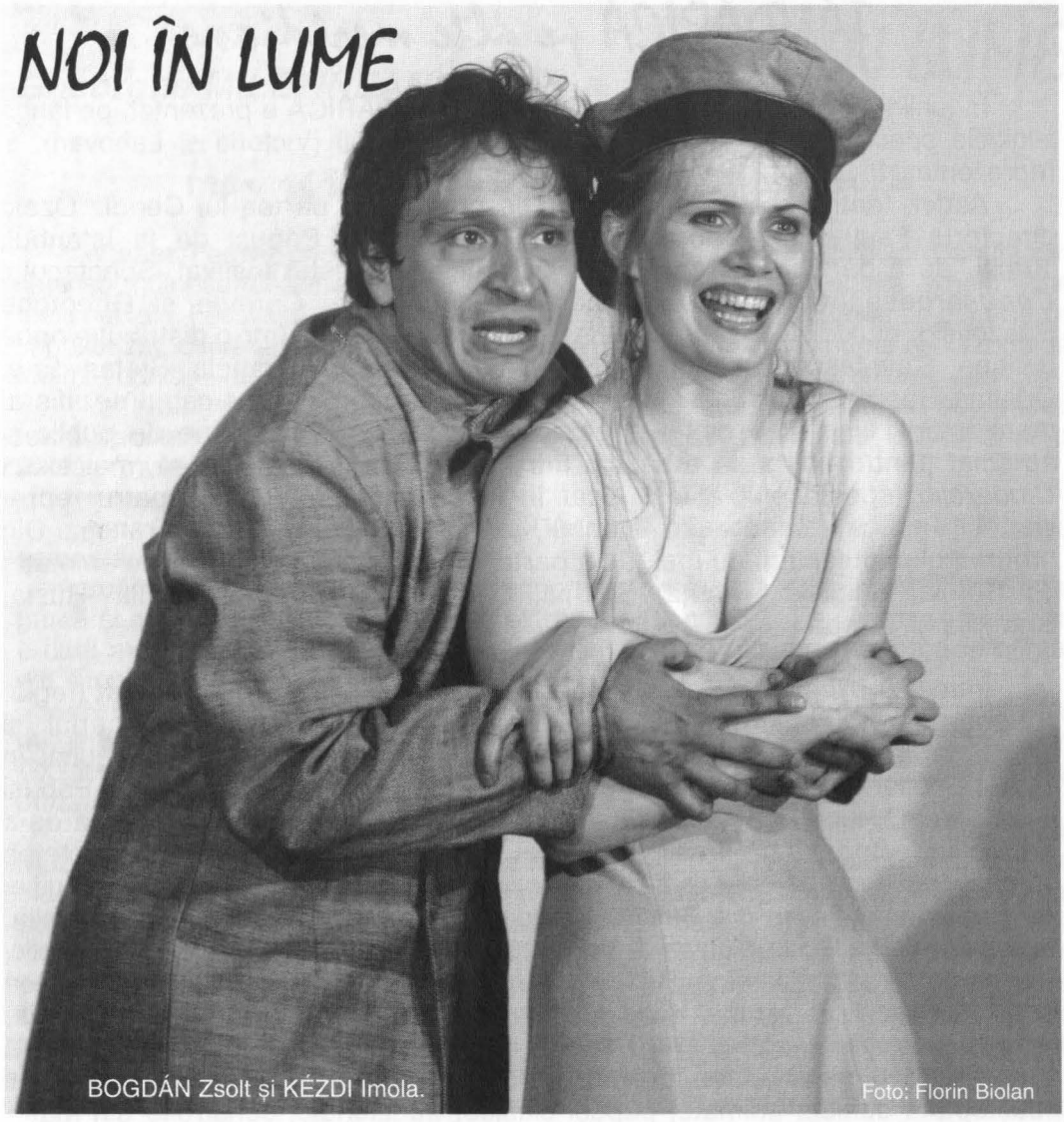
Cristina DIJMARU și Ionuț ZAHARIA.

Robert Enache are de ales între nu mai puțin de șase asemenea stagii de perfecționare pe lângă importante companii de balet străine, ba chiar i s-a oferit de pe acum un contract, de către Baletul din Marsilia! Pe de altă parte, însă, și steaua absolvenților de anul acesta – Mădălina Stoica – este la fel de apreciată, din moment ce Opera din Zagreb i-a propus ca, din toamnă, să devină solista trupei sale de balet...

Nu pot încheia aceste considerații asupra producției Liceului „Floria Capsali", la sfârșit de an școlar 2006, fără să remarc faptul că, totuși, destui dintre elevii pe care i-am văzut acum mai au multe de învățat și mult de muncit, pentru a nu se mai dezechilibra, pentru a nu mai rata aterizările (sistematic, piruetele în aer erau sfârșite cu spatele la public!), pentru a da mai multă amplitudine salturilor și mai mare viteză figurilor prin a căror repetare se compun diagonalele sau (mai cu seamă!) turnantele (mereu rămase în urmă față de cadența muzicii) și pentru a corecta numeroase alte stângăcii care cu siguranță mi-au scăpat mie, dar nu și numeroșilor profesioniști prezenți în sală.

Opera Națională din București – Recital de balet susținut de elevii Liceului de Coregrafie „Floria Capsali". **Soliști: Răducu Milea, Georgiana Leonte, Bogdan Cănilă, Valentin Stoica, Diana Tudor, Andrei Nicolae, Diana Spiridon, Marian Chirazi, Cristina Dijmaru, Ionuț Zaharia, Simona Mandache, Elena Popa, Luiza Comșa, Nicoleta Munteanu, Robert Enache, Mădălina Stoica, Robert Ștefu, Amalia Volovate, Eduard Constantinescu, Marina Minoiu, Claudiu Buldan, Georgiana Dobre, Tatiana Niculae, Bianca Patriche.**

NOI ÎN LUME



BOGDÁN Zsolt și KÉZDI Imola. Foto: Florin Biolan

Trei premii pentru „Woyzeck"

Între 8–17 iunie 2006 s-a desfășurat cea de-a VI-a ediție a Festivalului Național de Teatru din Pécs – Ungaria. Teatrul Maghiar de Stat Cluj a fost prezent la acest festival cu spectacolul ***Woyzeck*** de Georg Büchner, în regia lui Mihai Măniuțiu. Sâmbătă 17 iunie, la Gala de decernare a premiilor, în orasul Pécs, *Woyzeck* a fost apreciat în trei categorii de premii: **Bogdán Zsolt** a primit Premiul pentru cel mai bun actor, **Kézdi Imola** a primit Premiul pentru cea mai bună actriță mai tânără de 30 de ani, iar **Teatrul Maghiar de Stat Cluj** a fost distins cu Premiul pentru cea mai bună companie. Totodată, **Helmut Stürmer** – a fost premiat pentru cel mai bun decor și cele mai bune costume la spectacolul ***Troilus și Cresida*** de Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete, produs de Teatrul „Katona József" din Budapesta.

ȚĂNDĂRICĂ pe alte meridiane

În lunile mai și iunie a.c., trupa Teatrului ȚĂNDĂRICĂ a prezentat, pe lângă zilnicele spectacole de „acasă", de la cele două săli (Victoria și Lahovari), și reprezentații în cadrul festivalurilor internaționale de gen.

Astfel, teatrul a acceptat și invitația primită din partea lui Cengiz Özek, directorul Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși de la Istanbul, Turcia, de a participa la cea de-a IX-a ediția a acestui festival. Spectacolul ***Cenușăreasa*** (regia: Silviu Purcărete, scenografia: Carmen și Gheorghe Raszovski, muzica: Gioacchino Rossini), proaspăt reluat într-o distribuție nouă (Liliana Gavrilescu/Eugenia Barbu, Daniel Stanciu, Grațiela Ștefan Ene, Cristina Roșiianu, Cristina Mitescu, Mariana Zaharia), a fost capul de afiș al manifestării, fiind unul dintre spectacolele primite cel mai bine de public și apreciat pentru ținuta sa artistică. Între 2 și 6 mai *Cenușăreasa,* mai exact *Cinderella* (spectacolul a fost jucat în limba engleză), a avut patru reprezentații, în locații diferite din Istanbul, precum școli și Institutul Francez. Din programul manifestării au mai făcut parte spectacole ale teatrelor de animație din Turcia, Bulgaria, Franța, Spania, Maroc, Norvegia, Portugalia, Rusia, Slovenia și Taiwan.

Între 1 și 10 iunie un alt spectacol al Teatrului ȚĂNDĂRICĂ, ***Faust*** (regia, scenografia – construcția păpușilor – ilustrația muzicală, scenariul și interpretarea: Gabriel Apostol, Ion Brancu și Mariana Zaharia) a fost jucat în cadrul Secțiunii pentru adulți a Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși de la Praga, Republica Cehă. Festivalul ce sărbătorește în acest an cea de-a X-a ediție, este unul de prestigiu al artei de animație, renumit pentru strictețea criteriilor artistice ce stau la baza selecționării trupelor invitate. Selecția ediției 2006 a adunat teatre din Belgia, Olanda, Brazilia, Franța, Danemarca, Italia, Slovenia, Turcia, Rusia, Kenya, China, Japonia, Filipine, Portugalia, Irlanda, Mexic, Germania, Croația, Ucraina, Republica Cehă, Bulgaria, Argentina, Cipru, Marea Britanie, Grecia, Thailanda, Iran, Bosnia și Herțegovina, Africa de Sud, Polonia, India ș.a. Pe parcursul celor 10 zile de festival, spectatorii au avut ocazia să vadă diferite modalități de expresie artistică, tehnici de animație, cele mai neașteptate obiecte animate, păpuși clasice, tradiționale, construite din materiale diverse (lemn, textile, latex, burete, hârtie), *one-man-show*-uri, dar și spectacole de anvergură, texte clasice, precum și scenarii originale. Peste 300 de artiști marionetiști s-au întâlnit în orașul devenit pentru câteva zile capitala mondială a teatrului de păpuși.

Așadar, prezentat în cadrul secțiunii pentru adulți, spectacolul Teatrului ȚĂNDĂRICĂ a stârnit comentarii elogioase privind originalitatea reinterpretării mitului faustian și a tehnicilor de mânuire. Premiul pentru **cel mai bun spectacol original,** obținut la Praga, se adaugă palmaresului acestui spectacol, *Faust* fiind cea mai premiată producție a teatrului din ultimii ani.

La solicitarea Institutului Cultural Român din Praga, spectacolul *Faust* a fost jucat și în cocheta sală de teatru a Palatului Kinsky, în fața unui public interesat de prezența Teatrului ȚĂNDĂRICĂ în Republica Cehă.

DIN LUME

Gheorghe MILETINEANU

Trei seri la Wiener Festwochen...

Wiener Festwochen este o prestigioasă şi complexă manifestare anuală în care se întîlnesc teatrul şi muzica, iar în vremea din urmă şi felurite experimente multimediale. Festivalul există încă din 1951, şi este astăzi, pe câte înţeleg, generos sponsorizat, ceea ce îngăduie artiştilor, – cei mai mulţi purtând nume de rezonanţă internaţională, – să-şi realizeze toate fanteziile şi, câteodată, chiar şi toate capriciile.

Festivalul se întinde pe o perioadă de peste o lună, aşa încât nu poţi vedea toate spectacolele interesante din agenda lui decât petrecând la Viena cinci săptămâni încheiate.

Am văzut, aşadar, mai întâi ***Dido şi Aeneas***, opera lui Henry Purcell, în regia semnată Deborah Warner.

Lucrarea lui Purcell este o capodoperă absolută, a cărei perfecţiune este parcă şi mai bine pusă în valoare de extrema ei concizie. Şi e uluitor să constaţi, o dată mai mult, că superba construcţie dramatică se alcătuieşte aproape numai din simple cântece.

Nici Deborah Warner nu mai are nevoie de recomandări – dintre numeroasele ei montări sunt de menţionat cel puţin extrem de incitantul *Don Giovanni* realizat pentru inaugurarea noii clădiri a teatrului din Glyndebourne, sau *Jurnalul unui dispărut* de Janacek.

Spectacolul cu *Dido şi Aeneas* se desfăşoară în Hala E din Cartierul Muzeelor, una dintre cele două săli de teatru suprapuse, amenajate în spaţioasa clădire a grajdurilor imperiale; este ridicată aici o tribună în amfiteatru – în faţa unei scene care nu are nici pod, nici buzunare, dar care e dotată cu o magnifică instalaţie de lumini. Decorul (Chloé Obolensky) este un mic practicabil pătrat care ascunde un bazin cu apă; câţiva copaci subţiratici se profilează pe un fundal care este oferit de chiar peretele cu balconaş al sălii – la un moment dat frunze de toamnă coboară peste scenă; fermele pentru proiectoare şi coloane metalice laterale, urcând din nişte lungi podiumuri paralelipipedice aflate perpendicular pe rampă, închid compoziţia scenografică; o perdea transparentă din fişii sclipind discret în lumină desparte fundalul de aria centrală de joc; pe ştângi coboară pânzele corabiei pe care Aeneas părăseşte Cartagina şi pe nefericita Dido.

Eroii centrali ai dramei sunt îmbrăcaţi în costume de epocă – epoca lui Purcell, pesonajele fantastice sunt îmbrăcate în costume de fantezie bazate pe costumul aceleiaşi epoci, iar corul poartă costume moderne.

În locul prologului original al operei, Deborah Warner deschide spectacolul cu un prolog alcătuit din versiunea dată de Ted Hughes poveştii nimfei Echo şi a lui Narcissus din *Metamorfozele* lui Ovidiu, de un pasaj din poemul lui T.S.Eliot *The Waste Land* şi din câteva versuri de William Butler Yeats; relaţia dintre aceste texte şi opera lui Purcell rămâne întrucâtva obscură, dar textele sunt recitate de marea actriţă care este Fiona Shaw cu o vervă cuceritoare şi cu umor fin.

Un grup de peste douăzeci de copii care se hârjonesc intră şi iese gălăgios din scenă; simbolul nu e foarte limpede; unii l-au interpretat ca pe o referire la

Lina MARKEBY, Christopher MALTMAN și Malena ERNMAN în *Dido și Aeneas* de Purcell.

faptul că opera a fost prezentată, pare-se, pentru prima oară într-un pension de fete, deși această teorie nu mai este astăzi acceptată de toți cercetătorii – pensionul pare să fi prezentat „în reluare" un spectacol conceput ca divertisment de curte; prezența copiilor e menită mai degrabă să relativizeze drama eroilor principali, s-o distanțeze, să-i sublinieze caracterul etern; și să sporească senzația de *viu* pe care o urmărește întregul spectacol – pe scenă apare și un câine foarte simpatic, care la sfârșit iese și el să mulțumească la aplauze.

Ceea ce e tulburător în acest spectacol, admirabil cântat și admirabil jucat (*Dido* – Malena Ernman, *Aeneas* – Christopher Maltman, dar nu numai ei, ci toți ceilalți deopotrivă, sub conducerea muzicală a lui William Christie și cu participarea formației „Les Arts Florissants", astăzi una dintre cele mai reputate interprete de muzică barocă din lume) este faptul că toate elementele vizuale – fie că e vorba de picnicul la care eroii petrec clipe de fericire intensă, dar trecătoare, fie că e vorba de momentele în care vrăjitoarele cele rele, jubilând, le ursesc eroilor nefericire, fie că e vorba de acrobații care coboară la un moment dat din văzduh – nu fac decât să centreze și mai puternic spectacolul asupra dramei celor doi eroi, drama a doi oameni pe care îi leagă o iubire nețărmurită, dar care nu pot rămâne împreună fiindcă destinele respective îi despart în mod fatal.

Zaide este o operă neterminată a lui Mozart; cât a scris din ea a scris prin 1779–1780 (se apreciază că a compus cam patru cincimi din ceea ce urma să fie opera întreagă) și a renunțat, lăsându-se convins sau considerând el însuși că publicul vienez nu este pregătit pentru o lucrare atât de serioasă ca aceea pe care o începuse. În locul *Zaidei*, el a creat, puțin mai târziu, și dezvoltând teme asemănătoare, fermecătoarea, și ușor melancolica, *Răpire din serai*. S-au păstrat 15 numere muzicale, de o rară calitate componistică, dar în ceea ce privește libretul operei (Johann Andreas Schachtner), nu se știe nici măcar cum avea de gând Mozart să-și încheie opera – cu un final tragic sau cu un senin *happy-end*.

Edith CLEVER și Martin SCHWAB în *Somn* de Jon Fosse.

Zaide este sclava sultanului Soliman, care o iubește; ea însă îl iubește pe Gomatz, sclav ca și ea, și evadează împreună cu el, bucurându-se de ajutorul lui Allazim, omul de încredere al sultanului. Fugarii sunt prinși și aduși în fața lui Soliman, care, cuprins de mânie, vrea să se răzbune; dar ce hotărâre va lua el în cele din urmă nu se știe – și nu se va ști probabil niciodată.

Peter Sellars plasează acțiunea în zilele noastre, într-o fabrică de textile în care lucrează muncitori de culoare. De culoare este și patronul fabricii (sau vătaful muncitorilor); la fel sunt și ajutoarele sale.

Spectacolul e montat la Teatrul Jugendstil din incinta Spitalului de Psihiatrie al Vienei, o sală reamenajată pentru a permite prezentarea de spectacole teatrale. Decorul este o schelărie metalică înaltă de aproape 12 metri, dar nu mai adâncă de 2 metri și jumătate. De la podeaua scenei o scară duce la un prim etaj și apoi o altă scară la un al treilea etaj. Fundalul este din tablă atinsă de rugină. Schelăria e despărțită de sală prin grătare metalice prevăzute cu plasă de sârmă. Pe câteva mese metalice se află mașini de cusut și veioze care să îngăduie lucrătorilor să coasă. Sinistra clădire e luminată cu lămpi obișnuite și cu tuburi fluorescente (scenografia: George Tsypin).

În această construcție sunt închiși ca într-o pușcărie muncitorii-sclavi, și aici sunt readuși, sub amenințarea revolverului, Gomatz și Zaide după încercarea lor neizbutită de a fugi.

Impresia mea este că celebrul și controversatul regizor a încărcat de astă dată muzica lui Mozart cu mai grave semnificații decât conține ea; compozitorul detesta sclavia și visa desigur la împăcarea dintre Europa și lumea islamică, dar nu *Zaide* oferă soluția problemei; nici chiar interpretarea dirijorală a lui Louis Langrée, care, conducând orchestra *Camerata Salzburg*, îl apropie pe Mozart de Beethoven și de romantici, nu izbutește să învingă contradicțiile dinlăuntrul montării; savanta caligrafie a mizanscenelor și gesticulația adesea convențională a actorilor-cântăreți nu rimează întru totul cu viziunea brutal realistă a scenografiei; triunghiul erotic care se află în centrul acțiunii e prea fragil ca să poarte mesajul libertar grandios cu care

e împovărat; rezultatul este, desigur, impresionant sub raport vizual, dar nu parvine să convingă și să emoționeze cu adevărat.

Jon Fosse este considerat astăzi cel mai important articol de export al dramaturgiei norvegiene, după Ibsen. Este foarte mult jucat în țările de limbă germană, dar și in Franța. Piesele lui, care, cum declară autorul, povestesc despre „oameni simpli într-o lume nu tocmai simplă", sunt scrise într-o tehnică foarte personală: multe tăceri, replici scurte – „da", „nu", multe repetări; toate acestea coboară din dramaturgia lui Samuel Beckett, și creează o stranie și enigmatică atmosferă poetică.

Somn este ultima piesă a lui Fosse și a fost montată de Luc Bondy la Burgtheater.

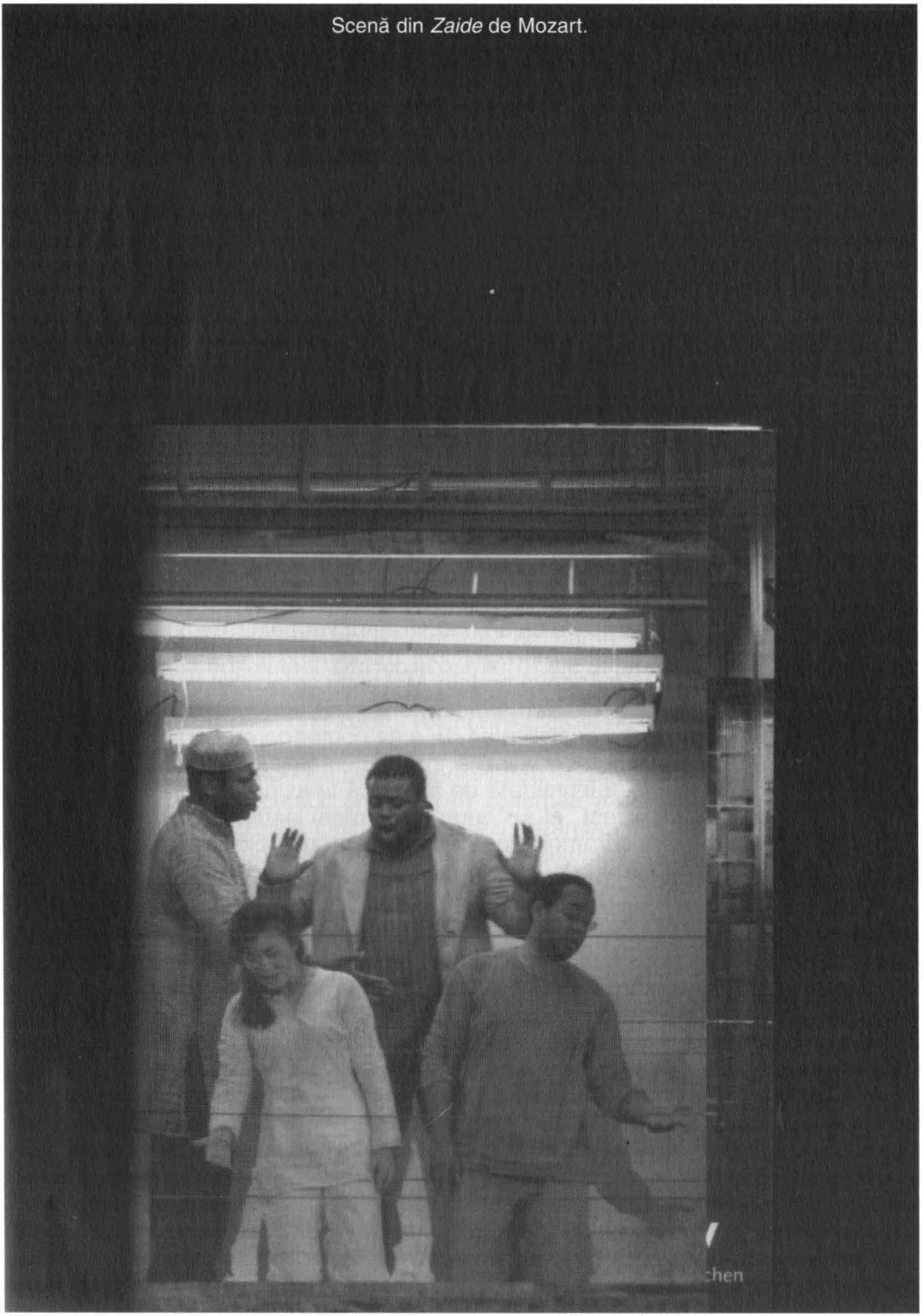
Într-un apartament go, apare un cuplu de tineri, care se vor muta acolo; apoi, un alt cuplu de tineri, care și ei se mută în apartament, dar ei se află într-o altă relație unul față de celălalt; apoi un cuplu de bătrâni – aceștia sunt tinerii de la început după scurgerea multor ani; femeia e bolnavă, bărbatul încearcă s-o ajute, dar nu poate; apare fiul celor doi batrâni, incapabil să-și ajute tatăl; celălat cuplu care a locuit în apartament se destramă: femeia își înșală bărbatul, apoi îl părăsește, bărbatul începe să bea... Somnul din titlu este moartea, către care conduce inevitabil, după bătrânețe și boală, scurgerea inexorabilă a timpului. Iar cuplul cu copii nu este mai fericit decât cel fără copii. Totul nu-i decât zădărnicie...

Decorul creat de Karl-Ernst Herrmann (costumele, de mare rafinament, sunt concepute de Moidele Bickel) este un spațiu rectangular alb, mărginit de pereți înalți cu o plintă neagră lată, ridicându-se împrejurul unei podele acoperite cu linoleum cenușiu. Trei coridoare se desfac oblic din această cutie neprimitoare. Un al patrulea duce spre exterior, de unde vine când și când o dâră de lumină puternică. Un calorifer murdar, un acvariu, un closet împachetat în folie de plastic și o cutie de gunoi pe care se poate, eventual, ședea sunt singurele obiecte care mobilează spațiul. Într-un colț, niște cioburi sau niște moloz care scârțâie strident de câte ori cineva calcă din greșeală peste el. În finalul piesei, printr-o performanță tehnică extraordinară, pereții se chircesc în jurul spațiului gol; ușile scad în înălțime și se îngustează, pereții coridoarelor se curbează și se apropie unii de alții. Sentimentul este de sicriu care se închide peste mort.

Luc Bondy a condus cu mână fermă un grup de actori minunați, în centrul căruia se află marea Edith Clever, compunând cu o măiestrie amețitoare portretul bătrânei bolnave, care chiar și în slăbiciune fizică, chiar și în anchiloză păstrează în mișcări ceva aproape dansant; Martin Schwab îi este un partener de înaltă clasă – clipa în care bătrânul începe se plângă, cu plânsul fără lacrimi al senectuții neputincioase este un superb și zguduitor moment de teatru.

E imposibil ca acest spectacol, realizat cu o știință fabuloasă a teatrului, să nu deștepte oricăruia dintre spectatori asociații personale, să nu răscolească în fiecare amintiri întristătoare. Urmărind piesa lui Fosse, fiecare își retrăiește propriile mizerii, micile mari și marile mici dezastre din viață. O imensă dezolare se instalează în public și e nevoie de câteva clipe pentru ca, la urmă, acesta să-și revină din cutremurare la starea de spectator de teatru de la care se așteaptă ca la sfârșitul reprezentației să aplaude.

Nu am putut să nu mă întreb, – și, urmărind reacțiile criticii de specialitate, bag seamă că și alții își pun această întrebare, – dacă de la marii artiști și de la marea lor artă nu suntem îndreptățiți să așteptăm mai mult decât să ne deprime cu desăvârșire.



Scenă din *Zaide* de Mozart.

...și patru seri la Burgtheater

Cu câțiva ani în urmă, am avut prilejul să văd la Berlin excelentul spectacol realizat de Andrea Breth cu *Hedda Gabler* la Schaubühne am Lehniner Platz, unde a fost directoare artistică între 1992 și 1997. Am avut apoi prilejul să-i văd în înregistrări video, spectacolele montate la Burgtheater, unde este angajată din 1999, spectacole invitate la Întâlnirea teatrală de la Berlin (regizoarea este un oaspete frecvent al prestigiosului Festival) – o foarte incitantă *Emilie Galotti* (spectacol distins în 2003 cu Premiul Nestroy) și un extrem de interesant *Don Carlos*.

M-am obișnuit deja cu transpunerea sistematică a pieselor clasice, din epoca în care se petrec ele, în vremea noastră; aștept momentul în care reapariția pe scenă a costumului de epocă va trece drept o inovație cutezătoare.

Acum am putut vedea pe viu, la Viena, recenta montare a ***Minnei von Barnhelm*** de G.E. Lessing (premiera: 16 decembrie 2005). Decorul (Annette Murschetz) înfățișează hanul berlinez în care autorul a plasat acțiunea piesei ca pe un hotel bombardat în al Doilea Război Mondial și încă nereconstruit – plafonul s-a lăsat într-o rână și aproape stă să cadă, plăcile din casetoanele plafonului au căzut pe podea, ușile sunt scoase din țâțâni, pereții sunt sparți; mobila e îngrămădită de-a valma. Regizoarea nu uită că piesa e subintitulată *Fericire de soldat* – și înfățișează urmările dezolante ale războiului, fără să îndulcească realitățile: femeia în doliu, văduva ofițerului prieten cu Tellheim, apare împreună cu cei doi copii ai ei rămași orfani, un acordeonist orb în manta militară traversează din când în când scena. Rana maiorului Tellheim nu apare ca un braț susținut vremelnic de o eșarfă, până se va vindeca, ci înseamnă un braț mort; schilod, Tellheim nu o va mai putea niciodată îmbrățișa pe Minna lui cu amândouă brațele. Mai puțin preocupat de motivul onoarei care străbate piesa, spectacolul urmărește atent tema atotputerniciei banilor, banii fiind ceea ce asigură omului posibilitatea de a se comporta cu demnitate. Războiul l-a transformat pe Tellheim într-un infirm și într-un cerșetor...

Regizoarea nu se lasă intimidată de faptul că Lessing și-a denumit scrierea „comedie". Spectacolul e lent, el se oprește stăruitor asupra tuturor detaliilor și ajunge nu o dată în pragul dramei. Încercările necontenite ale Minnei de a-l scoate pe iubitul ei din deznădejdea de care e cuprins nu fac decât să-i adâncească și mai mult suferința.

Proaspete, adesea neașteptate, sunt și interpretările actoricești, mai toate admirabile: Sven-Eric Bechtolf *(Maiorul Tellheim)*, Sabine Haupt, băiețoasă și tandră – (*Minna*), *Hangiul* cu apucături de polițist (Udo Samel); Markus Meyer – un *Just* trăsnit, aducând cu un tânăr *punk*...

Regizoarea privește cu scepticism deznodământul fericit al comediei: unchiul Minnei e un *deus ex machina* cuprins de melancolie; Tellheim pare să nu creadă că peste el a dat pe neașteptate norocul, un noroc care oricum nu-i va reda ceea ce a pierdut pentru totdeauna, iar cântărețul orb traversează scena iarăși, amintindu-ne realitatea indelebilă a războiului.

Excelentă mi s-a părut dramatizarea romanului lui Mihail Bulgakov ***Maestrul și Margareta*** (premiera: 12 mai 2006): regizorul Niklaus Helbling și dramaturgul Sebastian Hυber au imaginat ca deschidere a spectacolului un fel de școală de poliție sau de jandarmerie, în care viitorii polițiști sunt invitați să dezlege enigmele din romanul lui Bulgakov dând viață romanului. Dramatizarea izbutește să pună în

valoare clar și convingător toate trei planurile pe care se petrece romanul – și povestea diavolului apărut la Moscova, și povestea maestrului și a Margaretei, și povestea lui Yehoshua din Nazareth.

Spectacolul se joacă la Sala Kasino a teatrului, într-o încăpere spațioasă, transformată în sală de teatru printr-o tribună în amfiteatru; scenografia (Dirk Thiele) folosește abil o parte din arhitectura sălii; decorul e voit elementar la început, – mese și scaune, o tablă neagră, ca într-o sală de curs, – pentru ca apoi să treacă, de-a lungul spectacolului, prin cele mai felurite transformări; treptat, scena se umple de un vagon de recuzită, iar ordinea pedantă de la început devine haos și mizerie.

Numai șase actori și un muzicant – trecând mereu, rapid, dintr-un personaj într-altul – istorisesc și joacă întreaga acțiune, ajutându-se de câteva păpuși mari, de dimensiunile unui om în carne și oase; e de menționat că și manevrele tehnice sunt toate executate de către actori.

Ingenioasa dramatizare pe de o parte, impresionanta măiestrie a actorilor pe de alta, siguranța îndrumării regizorale, precizia detaliilor scenografice – toate la un loc fac ca montarea să treacă alert și limpede dintr-o *stare* într-alta, dintr-o atmosferă într-alta, să emoționeze și să trezească râsul, rând pe rând, să creeze acea atmosfera magică de delir în stare de trezie care este unul din aspectele cele mai fascinante ale celebrului roman.

Johann Nepomuk Nestroy s-a amuzat în 1857 să scrie o parodie după opera lui Wagner *Tannhäuser*, preluând material dintr-o parodie preexistentă, al cărei autor era Dr. Hermann Wollheim, și conferindu-i culoare vieneză, odată cu șarmul propriu autorului lui *Lumpazivagabundus*; lucrarea se numește ***Tannhäuser în 80 de minute***; premiera absolută a avut loc la numai 18 zile după premiera vieneză a operei lui Wagner la Hofoper, și a fost un succes răsunător (premiera actualului spectacol de la Burgtheater: 10 decembrie 2005). Textul și-a pierdut o parte din acuitate – Nestroy ironizează grandomania declarațiilor potrivit cărora Wagner compunea *muzica viitorului*. Dar, cu tot respectul pentru genialitatea muzicii, *Tannhäuser* a fost compus pe un libret foarte discutabil și luarea în zeflemea a acestui subiect rău cusut e legitimă pînă în ziua de azi. Oricum, parodia îl distanțează pe spectator față de opera lui Wagner, indicând punctele unde aceasta e stânjenitor grandilocventă.

Robert Meyer este, mi se spune, un actor vienez foarte îndrăgit de public; el apare frecvent în piese de factură populară, așa cum sunt multe dintre creațiile lui Nestroy și ale lui Ferdinand Raimund.

În spectacolul pe care el însuși l-a montat la Burgtheater, Meyer apare în proscenium, acompaniat de 4 muzicanți – doi violoniști, un chitarist și un acordeonist – și prezintă parodia lui Nestroy, citind indicațiile de regie din text, jucînd toate rolurile (și pe Tannhäuser, și pe Venus, devenită proprietara unui pivnițe de delicatese, și pe Elisabeth, devenită nepoata lui Landgraf Purzl, un entuziast al muzicii, și pe Wolfram von Eschenbach, devenit Wolfram Dreschenbach, și pe Walther von der Vogelweide, devenit Walter Finkenschlag...), și cântând melodiile compuse de Carl Binder; actorul reușește să țină publicul cu răsuflarea tăiată timp de 80 de minute, fără să-i lase o clipă de răgaz. Este un tur de forță actoricesc care trezește profundă admirație. Și asta cu atât mai mult, cu cît demonstrația de virtuozitate se face cu un rar simț al măsurii, fără nici o îngroșare, cu extremă finețe, și tot timpul cu un farmec cuceritor.

Desigur, spectacolul nu tratează probleme majore privind destinele secolului XXI, dar este un divertisment de cea mai bună calitate.

Răpirea din serai este montată de Burgtheater în coproducție cu Opera din Viena (premiera: 1 mai 2006); pretextul inițiativei l-a constituit faptul că opera și-a avut premiera la Burgtheater; atâta doar că, în 1782, Burgtheater era cu totul altceva decât ceea ce Teatrul Național al țării a devenit mai târziu.

Spectacolul este dezamăgitor, înainte de orice, prin calitatea joasă a interpretării vocale – cu totul nedemnă de reputația Operei din Viena. Decorul este ingenios gândit de Jens Kilian – o construcție din panouri îmbrăcate în pânză albă, prin transparența căreia se întrevăd în pătrate șipcile de lemn din care sunt construite panourile; flancurile acestea sunt mobile, ele se compun și se recompun întruna în felurite compoziții, se apropie și se depărtează unele de altele, când închizând, când deschizând spațiul scenic, apoi o parte dintre ele dispar cu totul din scenă, lăsînd-o doar într-un veșmînt de perdele.

Regizoarea Karin Beier, – care s-a facut cunoscută, printre altele, prin două experimente de teatru multilingv: piese de Shakespeare montate cu actori din mai multe țări, fiecare vorbind în limba țării de baștină, – a transpus acțiunea *Răpirii* în vremea noastră. Concepția ei regizorală mi se pare a fi, de la un cap la altul, o eroare: imigranții turci care au invadat în ultimele decenii Europa apuseană, care doresc să fie asimilați de societatea vesteuropeană fără a izbuti să se lase absorbiți cu adevărat și care uneori sunt acceptați de aceasta, iar alteori, adesea, respinși cu brutalitate, nu sunt turcii care au asediat în două rânduri Viena și erau pe punctul să cucerească întreaga Europă, dacă în 1683 o armată uriașă n-ar fi izbutit să-i oprească; turcii lui Mozart nu sunt nici una, nici alta – eroii compozitorului care, după câte se știe, n-a traversat niciodată Bosforul sunt turci exotici de fantezie; Pașa Selim este croit după modelul unui monarh luminat, pe când Osmin e mărginit și brutal, ca orice subaltern căruia i s-a dat nițică putere.

Identificarea turcilor din *Răpirea* lui Mozart cu imigranții de azi din Germania și Austria este abuzivă și stupidă, și face ca întregul spectacol să se desfășoare sub semnul confuziei. Nu se mai știe bine care dintre personaje e acasă și care în exil, cine e temnicer și cine e întemnițat, nu se mai știe de partea cui e dreptatea. La un moment dat, Osmin i se adresează lui Pedrillo cu propoziția „Și tu nici măcar nu vorbești germana corect!", glumiță cu totul anapoda și de un gust îndoielnic; europenii aflați în serai acoperă în semn de protest panourile albe ale decorului cu *grafitti* jignitoare pentru asupritorii lor orientali; în seraiul regizoarei se preumblă turcoaice cu peruci blond platinat, care se despoaie fără jenă – materializând probabil dorințele tainice ale lui Selim de a dobândi frumoasele europene care i se refuză.

E, desigur, plăcut să vezi că personajul lui Osmin nu e tratat ca o caricatură, dar e supărător să-l vezi pe Pașa Selim învârtindu-se prin scenă abulic, transformat într-un personaj pasămite tragic, care la un moment dat chiar scoate urlete de fiară rănită – asta fiindcă europenii cei șireți, profitând de slăbiciunea lui pentru frumoasa Constanze, îl trag pe sfoară cu nerușinare. Pe de altă parte, Selim îi aduce pe cei patru europeni în pragul execuției – ei sunt puși la zid, și sunt legați la ochi cu eșarfă neagră.

Că finalul fermecător, plin de poezie, al operei e strivit de concepția aberant politizantă a regizoarei și apare în spectacol convențional și plat, n-ar fi încă nimic; întreaga acțiune a operei apare în această montare ca perfect incoerentă, și perfect absurdă.

Presa a consemnat necruțător faptul că la premieră regizoarea a fost huiduită, dar publicul vienez este un public generos, îndrăgostit necondiționat de Mozart. Peste nici trei săptămâni, o sală plină, în care majoritatea spectatorilor era trecută de patruzeci de ani, aplauda cu căldură spectacolul și pe interpreți.

Doina PAPP

Jurnal teatral polonez

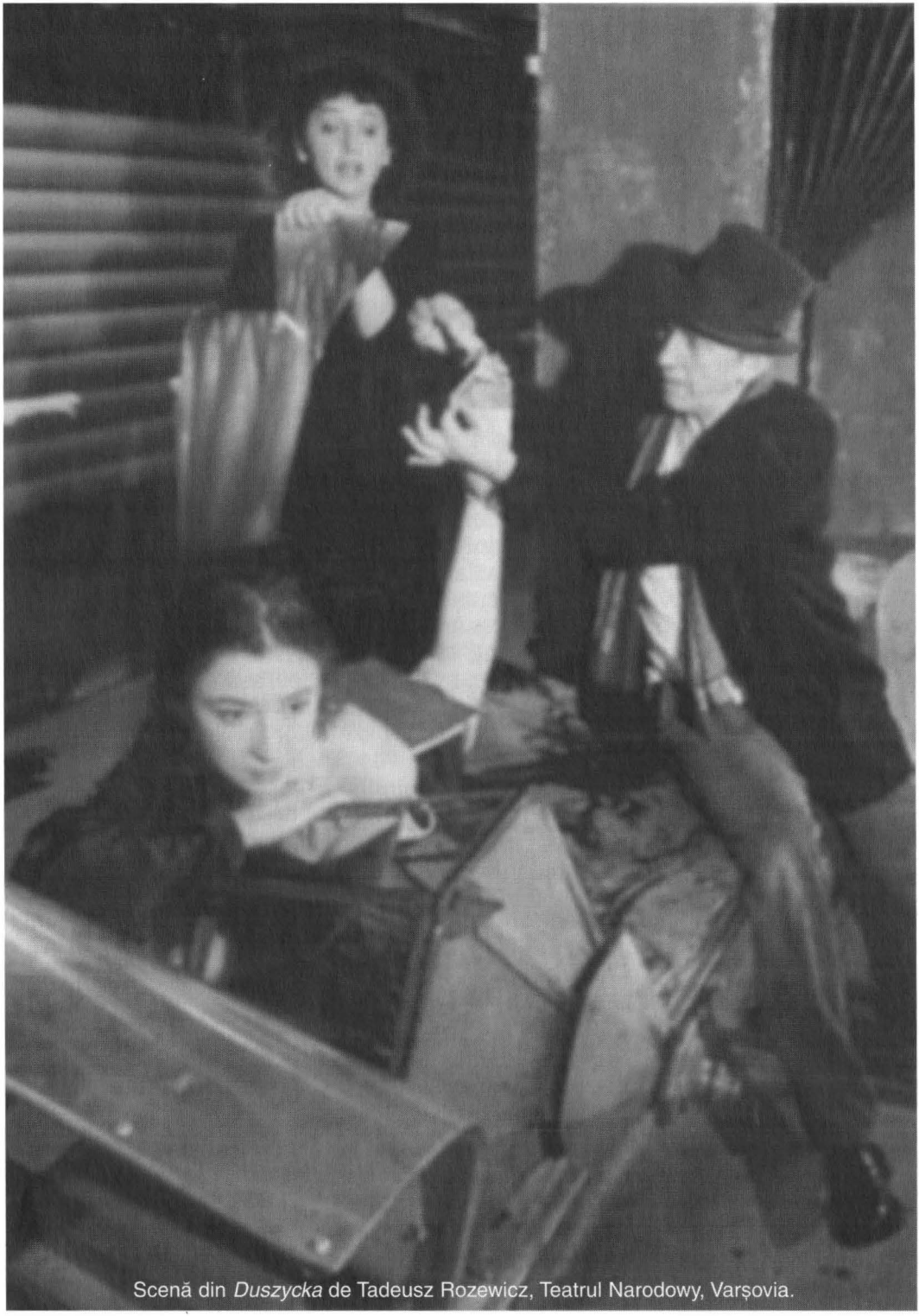
Am fost de curând la Varşovia, invitată de o admirabilă prietenă, Larisa Turea – cunoscut teatrolog şi filmolog din Chişinău – aflată cu soţul în capitala Poloniei, unde acesta îndeplineşte funcţia de ataşat cultural. Aveam, ce-i drept, în plan această călătorie pentru Festivalul European de Teatru de la Brăila ce cu onoare îl păstoresc, dar nu întrevedeam vreo soluţie. Nu ştiam nici că Ambasada ar avea posibilităţi de găzduire (asta am aflat la faţa locului) şi nici că vom găsi acolo destulă bunăvoinţă pentru a face călătoria cât mai rodnică. Scriu la plural, pentru că am plecat la Varşovia cu directoarea Teatrului din Brăila,Veronica Dobrin, care, ca şi mine, şi-a plătit biletul de avion din buzunar. Cel mai important lucru era calendarul de vizionări pe care am încercat, pe cât posibil, să-l stabilim de la Bucureşti cu ajutorul Larisei, bună cunoscătoare a fenomenului şi mai puţin sau deloc al AICT–Polonia şi a d-lui Tomasz Milkowski, omologul Ludmilei Patlanjoglu, care, deşi fusese prevenit de vizită, nu ne-a onorat nici cu o privire. Cât despre bilete sau invitaţii la spectacole, dulce iluzie! A făcut, ce-i drept, o rezervare la Teatrul Naţional cu bilete plătite şi a dispărut *on line.*

Cum legitimaţia cu pricina nu funcţionează la teatrele din Varşovia (prin alte părţi n-am încercat), am rezolvat problema cu Ambasada României, unde o tânără ageră şi aplicată, Carmen Ulieru, ne-a facilitat îndeplinirea programului cu

Scenă din *Tartuffe* de Molière, Teatrul Narodowy, Varşovia.

vizionări şi întâlniri cu tot. Deşi iniţial pusesem ochii pe Krysztof Warlikowski, unul dintre numele cele mai cunoscute din generaţia nouă de regizori şi pe al său *Dybuk*, spectacol prezentat cu succes şi la Paris dar acum foarte rar programat, şi ne făceau cu ochiul tot felul de atracţii de la teatrul condus de Kristian Lupa, altă figură a teatrului polonez renăscut, sau lituanianul Tuminas, autor al unui spectacol cu *Slugă la doi stăpâni* de pomină, a trebuit să ne mulţumim cu ceea ce ne oferea afişul din săptămâna cu pricina şi să alegem altceva. Şi n-a fost rău deloc, pentru că periplul a început cu un ***Tartuffe*** minunat, în regia lui Jacques Lassalle la **Teatrul Narodowy** într-o manieră clasic-modernă adică atentă la actori şi personaje, relaţii şi rostire, dar cu preocupare pentru o imagine stilizată, potrivită gustului modern şi cu unele invenţii în subtext. Un decor monumental, spectaculos, care tapiţează scena cu lambriuri de mahon, vrea să sugereze lustrul burghez al unei lumi a aparenţelor, la fel de bine cum manevrarea pereţilor la vedere, decupând spaţii de joc multiple, avea să ne vorbească despre ascunzişurile şi manipulările generate de strategia impostorului. Servitorul acestuia e un mesager al serviciilor secrete care bântuie ca o umbră prin scenă, aruncându-şi privirile iscoditoare când de la înălţimea unei ferestre ascunse în decor, când din spatele pereţilor mişcători, când de după copertele unei cărţi, bună să-i mascheze pânda. Scena seducţiei Elmirei e atât de bine pregătită de toţi, încât spectatorul nu mai are decât să urmărească funcţionarea trucului. Expusă aproape cu pedanterie strategia personajului lui Molière, care înşală fără scrupule încrederea naivului Orgon, deposedându-l în cele din urmă de toate bunurile cu acte în regulă, aminteşte de multe „tehnici" contemporane în materie, dar şi de dorinţa de parvenire care sminteşte atâtea minţi şi perverteşte sufletele nesătuilor. Ce era de înţeles s-a înţeles, deci, chiar dacă actorii poartă fastuoase costume de epocă croite dintr-un brocart ţesut special în ateliere de manufactură specializate, cum aveam să aflăm de la amabila Adriana Lewadowska, director de imagine la acest important teatru varşovian.

Tot aici aveam să vedem un spectacol de la celălalt pol al preocupărilor. Avangardistul **Duszycka,** după piesa cunoscutului dramaturg-poet Tadeusz Rozewicz, poartă semnătura regizorală a unui la fel de modernist regizor, chiar dacă acest spectacol făcut la vârsta de 84 de ani avea să fie şi ultimul. Jerzy Grzegorzewski este numele celui căruia teatrul unde a lucrat i-a dedicat un festival omagial al cărui ultim act poartă numele piesei lui Rozewicz. Stranie poveste, straniu spectacol, pentru care am aşteptat să se facă ora 21 şi să coborâm în galeriile de la subsolul teatrului, o mână de spectatori aşezaţi în apropierea actorilor spre a le urmări tulburătoarea poveste. Actorul şi regizorul Jan Englert, actualul director al Naţionalului varşovian, un bărbat de vreo cincizeci de ani, stă de vorbă cu sufletele fostelor lui iubite care vin de dincolo, din moarte, cu o drezină pe şine, anunţate fiind de un fascicol orbitor de lumină. Secvenţe din relaţiile lor conturează, în cele din urmă, biografia frământată a unui om singur şi neîmplinit sufleteşte, cu regrete şi nostalgii sfâşietoare, în care cei avizaţi îl recunosc chiar pe regizor şi o premoniţie a dispariţiei sale. Un fel de Vlad Mugur, octogenarul Gregorzewski ne aminteşte de şcoala poloneză de avangardă a anilor '60 cu numele ei glorioase de la Grotowski la Kantor cu care acesta se aseamănă fie şi doar prin formaţia sa iniţială de pictor scenograf. Dacă opera îi e poate mai puţin cunoscută e, cred, şi din cauza derutei în care s-a aflat teatrul polonez în anii de după comunism, când părea să-şi fi pierdut suflul. Oricum, la Teatrul Narodowy există un cult pentru acest regizor care a fost, între



Scenă din *Duszycka* de Tadeusz Rozewicz, Teatrul Narodowy, Varşovia.

altele, un admirator al lui Stanislaw Wyspianski, emblemă a teatrului simbolist al polonezilor. Momentul Grzegorzewski a fost unul polonez prin excelență și chiar dacă, din punct de vedere al selecției pentru Festival, n-a putut fi luat în calcul din cauza spațiului special, inimitabil, a fost o bună cale de introducere în istoria neliniștită a acestui teatru care se occidentalizează azi, nu știu cât de benefic.(Cei mai buni regizori montează operă în străinătate sau fac succese cu musicaluri autohtone.)

Pentru Brăila aveam să batem palma mai departe de centru, pe malul Vistulei, într-un teatru care se numește *popular,* **Teatr Powszechny,** fără să aibă înțelesul pe care noi îl dăm termenului.Amabil și cooperant, dl Krzysztof Rudzinski, directorul, ne-a dat să înțelegem că aici e vorba de a deschide larg porțile tuturor, creatori și public, într-o diversitate de titluri și stiluri. Pentru noi, susnumitul teatru devenise important din cauza spectacolului văzut, ***Pălăria florentină*** de Eugène Labiche în regia tânărului Piotr Cieplac, un nume cu renume al generației sale. De la început am simțit că găsisem ce căutam, din clipa în care pe scenă a apărut în penumbră un tânăr deșirat care ne-a spus la microfon ceva despre sensul jocului în teatru și despre cum fac ei, actorii, ca să pricepem noi ce se ascunde dincolo de masca personajelor. A urmat o dezlănțuire de apariții, actorii schimbând câteva zeci de costume, intrând și ieșind mereu altfel îmbrăcați și transformați pentru a ne întreține o frumoasă iluzie: iluzia comică. Asta în prolog, pentru că ulterior spectacolul a revenit la text și la peripețiile paradoxale ale nuntașilor aiuriți, în căutările lor, de o pălărie. Desenat cum nu se poate mai simplu și clar în ciuda echivocurilor și a subiectul bizar, spectacolul e creativ fără ostentație, plin de idei și fantezie, accesând supratema semnalată cu eleganță și adecvare. Actorii precișI și plurivalenți îl urmează, pas cu pas, pe regizor în tentativa de a introduce îngândurarea în aventurile vodevilești ale comediei. Dacă vom avea noroc până la capăt, vom revedea spectacolul la Brăila și București în toamnă, mai ales că Ministerul Culturii polonez oferă tot sprijinul acestui turneu, nu ca la noi – unde și-a transferat aceste responsabilități unei ineficiente și birocratice instituții numită AFCN. Dar ei au intrat în Europa.

Am lăsat la urmă, *pour la bonne bouche,* norocul de a vedea la Varșovia un spectacol în regia lui Bob Wilson. Pentru *Anul Internațional Ibsen,* el a fost invitat la **Teatrul Dramatic** din Varșovia, unde a reluat montarea ***Femeia mării,*** realizată inițial la Roma acum aproape zece ani, pe textul parafrazat al Suzanei Sontag. Și tot datorită norocului, am fost martore la o întâmplare nemaiîntâlnită, vorbind însă despre precizia de ceasornic a spectacolului. După ce s-au aprins luminile de scenă – dar ce lumini! – și au început să curgă imaginile, la vreo cinci minute s-a tras heblul și s-a reaprins lumina în sală. Stupoare! O plasatoare ne-a invitat să ne păstrăm locurile, întrucât spectacolul se va relua imediat. Așa a și fost. Și ca la cinematograf, au început să se deruleze aceleași cadre. Ceva nu fusese sincron chiar dacă noi nu sesizaserăm. Am privit din nou admirativ gesturile femeii care se arcuia frângându-se după desenul brațului și am știut că ceea ce urmează este opera unui maestru al acestor sinteze vizual-sonore . „Teatrul pe care îl fac e unul formal; el a introdus întotdeauna o anumită distanță între material și actor, între public și scenă; există o distanță în felul în care e realizată mizanscena și cel în care e conceput decorul. Nu e muncă de interpretare, e un teatru care pune întrebări." Din această autocaracterizare a celebrului regizor american, pictor și arhitect în același timp, ne interesează aici mai ales termenul *formal,* cu atât mai mult că, scriind despre *Femeia mării,* Bob Wilson precizează: „Încerc să prezint

abstracția, structura timpului și a spațiului. Vreau să exprim structura formelor." Cum o face? Printr-un desăvârșit studiu al mișcării personajelor în scenă, prin caligrafierea minuțioasă a gesturilor descompuse lent pentru a sugera dilatarea orelor de așteptare ale femeii de la malul mării. Metafora din piesa lui Ibsen, speculată și de Susan Sontag, permite acest lucru. Eliberarea de solul convențiilor cotidiene, văzută ca o plutire imponderabilă spre abisurile infinite ale spațiului, e tradusă prin vibrația personajului, prin indeterminarea gesturilor sale. Regizorul a indicat actorilor trasee abstracte. Personajele nu se întâlnesc, își vorbesc din planuri diferite, semn al necomunicării și însingurării. Iar atunci când o fac, sunt grotești și ridicol, măști ale erorilor noastre de percepție. Dar dincolo de aceste explicații, spectacolul are un mister intraductibil. E acaparator, învăluitor, poetic, impalpabil și material în același timp. Magia luminilor, cromatica, transparența cortinelor succesive, care ascund sau descoperă siluetele, totul contribuie la acest inefabil care, paradoxal, dă consistență gândurilor noastre, emoționându-ne nu doar estetic. Nici n-am îndrăznit să cuget la o posibilă invitare în Festivalul nostru. Cota regizorului presupunea sume importante. Pot doar să remarc efortul financiar pe care polonezii îl fac pentru a invita asemenea personalități care, prin spectacolele pe care le realizează, schimbă dintr-odată perspectiva asupra teatrului din țara lor.

Am mai vizitat la Varșovia **Teatrul Ateneum**, unde am văzut, la una dintre cele două săli ale sale, o producție studențească de absolvență, un spectacol îngrijit, cu două actrițe remarcabile, după ***Cameristele*** de Jean Genet. Și aici, ca și la celelalte teatre, am apreciat diversitatea formelor de publicitate, de la fluturașii colorați, răspândiți pretutindeni, la afișe și postere sau moderna instalație video din holul Teatrului Național. Târziu în noapte, după terminarea spectacolelor, care încep la ore destul de înaintate, tot mai găsești pe câte cineva de la impresariat care să-ți ofere cu amabilitate un afiș sau alte informații solicitate. Și publicul are parcă altă ținută. E un public neîntâmplător, intelectual, atașat fenomenului cu susținere condescendentă. Călătoria la Varșovia a fost, așadar, pe de-a-ntregul o reușită!

Marinela ȚEPUȘ

Cultura de lângă noi

Pentru că ani de zile, priveam cu jind spre granițele dinspre Vest, nefiindu-ne îngăduit să le trecem, acum, simțim imperios nevoia să organizăm turnee, să facem schimburi culturale de orice fel tocmai cu țările atâta vreme „interzise". Uităm că, în apropiere, se află locuri la fel de pitorești, cu oameni primitori ca și noi, care ne respectă și a căror cultură seamănă cu a noastră. Sunt țări cu aceleași probleme socio-economice, cu aceeași năzuință de a intra în Europa, cu aceleași spaime că, odată „europenizați", identitatea culturală le va fi asimilată, fiind foarte posibil ca, în timp, să dispară. Pentru că Teatrul „Nottara" are intense colaborări cu asemenea țări (Bulgaria, Macedonia), am putut ajunge în mai multe orașe bulgărești (Silistra, Ruse, Vrața), fiind invitată la diverse festivaluri sau evenimente

culturale. Am constatat că, deşi limbile noastre sunt foarte diferite, teatrul românesc şi cel bulgar au nenumărate puncte comune. Doar că cel din Bulgaria a traversat deja reforma. În rest, clădirile teatrelor arată cam la fel, repertoriile şi preţul biletelor, de asemenea.

Nu de mult, am fost prezentă la **Festivalul Internaţional de Teatru, de la Vraţa** (Bulgaria). Ca la orice manifestare de acest gen, am putut vedea producţii foarte bune, bune şi mai puţin reuşite. Am asistat la un colocviu dedicat integrării europene, unde au fost prezenţi (unii luând cuvântul) critici, regizori, directori de festivaluri din Bulgaria, Polonia, Ucraina, Macedonia, Rusia. Nu intenţionez să fac o cronică a evenimentului, dar vreau să relatez două lucruri care m-a impresionat profund. Printre multele titluri de pe afişul Festivalului se aflau şi ***Casa Bernardei Alba*** de García Lorca, spectacol al Teatrului Naţional „Ivan Vazov" din Sofia (Bulgaria), şi ***Jucătorii*** de N.V. Gogol, al Teatrului de Dramă şi de Comedie „FEST" din Mâtişci (Rusia). Se jucau, fără traducere la cască, fiecare în limba de acasă. Niciodată, parcă, nu am avut imaginea mai clară a unei piese puse în scenă decât s-a întâmplat cu acestea, deşi din bulgară nu înţelegeam mai nimic, iar din rusă – cam 60–70 %. Sigur că ştiu cele două texte, dar nu pe de rost. Ei bine, pe tot parcursul reprezentaţiilor, am fost permanent în mijlocul acţiunii, având impresia că se vorbeşte în limba mea. Jocul actorilor, bine strunit, nuanţat, coerenţa viziunii regizorale în prelungirea perfectă a textelor au făcut ca bariera de limbă să dispară cu totul. M-am simţit bine la cele două spectacole, rămânând cu sentimentul că această artă, atât de efemeră, atât de fragilă, aflată la graniţa tuturor celorlalte arte şi cuprinzându-le totodată, se poate face foarte uşor înţeleasă, cu condiţia esenţială ca regizorul să respecte regulile de bază, iar actorii să fie distribuiţi cu grijă şi motivaţi scenic.

M-am simţit bine la Vraţa. Oraşul e mic, înconjurat de munţi stâncoşi, potriviţi pentru alpinism, dar şi cu multă vegetaţie, cu peşteri care atrag turiştii. Directorul Anastas Popdimitrov s-a gândit să ne facă sejurul cât mai plăcut, îmbinând clipele de teatru cu cele petrecute în mijlocul naturii. Unul dintre cele mai reuşite momente a fost acela în care, după ce am parcurs o sumedenie de serpentine, am ajuns la Peştera Îngheţată, monument păstrat cu multă grijă şi valorificat turistic în diverse feluri. Pe lângă posibilitatea de a vizita un loc mirific, acolo poţi asculta adevărate concerte de muzică clasică. Pentru noi, a fost prezent un cunoscut cvartet din localitate. „Sala" în care a avut loc concertul avea o acustică grozavă, astfel încât, multiplicându-se la infinit, sunetele păreau că sunt ale unei adevărate orchestre. Şi dacă afară or fi fost 30 de grade plus, acolo, sub pământ, erau minus opt! Nimeni, însă, nu s-a mişcat până la sfârşit. Şi am mai fi şi stat!!! După concert, ne-a preluat un ghid, care ne-a arătat toate minunile ascunse în „buricul pământului". Am adăstat un pic lângă un izvor ca să ne spunem dorinţe şi să-i atingem apa de cristal pentru a se împlini. Apoi, am trecut printr-o strâmtoare „purificatoare. Mulţi n-au îndrăznit. Păcat, pentru că era o strâmtoare de păcăleală, astfel alcătuită, încât să crezi că nu vei putea trece niciodată de ea oricât de suplu s-ar fi întâmplat să fii. Am ieşit de acolo „purificată", aproape congelată, dar cu sufletul am rămas multă vreme la Vraţa şi alături de organizatorii festivalului de acolo. Mă gândeam cât de bine ştiu ei să îmbine cultura cu natura, bucuria spiritului cu bucuria ochiului. Ar trebui să-i vizităm mai des pe cei de lângă noi, şi să-i primim cu inimile deschise (cum şi ei o fac!), învăţând unii de la alţii şi tânjind mai puţin după aceia care se tot gândesc dacă să ne primească într-o Europă, care ne aparţine şi nouă de drept.

Cătălina PANAITESCU

În căutarea „teatrului de artă"

La baza formării Uniunii Teatrelor Europene a stat ideea teatrului de artă ca element coagulant al Europei Unite. În 1997, în interviul realizat de George Banu în cadrul Academiei Experimentale de Teatru de la Paris, Giorgio Strehler vorbește despre teatrul de artă în contextul unei societăți aflate în căutarea succesului imediat, provizoriu și în condițiile în care singurul ansamblu teatral adevărat, care pare să reziste timpului, este trupa de la Malâi Teatr (Teatrul Mic) din Sankt Petersburg, aflată sub bagheta lui Lev Dodin.

În 2006, noțiunea teatrului de artă a devenit discutabilă, și, din ce în ce mai mult, pusă sub semnul întrebării. Mai există teatru de artă astăzi? Cine sunt creatorii de teatru care țin piept avalanșei de probleme sociale, politice, economice ale momentului? Dacă există, preferă să lucreze în instituții teatrale bine stabilite sau se îndreaptă către companii și grupuri independente? Dacă Lev Dodin își continuă programul artistic la Malâi Teatr, bucurându-se de o oarecare finanțare guvernamentală și, mai presus de orice, de pasiunea și loialitatea ansamblului său; Peter Stein preferă să lucreze cu grupuri independente, cu distribuții sugerate de agenții de casting, care rezistă din fonduri particulare, dar care îi asigură un cadru independent, absolut necesar actului de creație. Pe de altă parte, din punct de vedere economic, își mai permite societatea de azi să mențină un ansamlu de actori, regizori, scenografi și personal tehnic care să completeze și să urmeze agenda artistică și, mai mult, să facă teatru la standarde artistice ridicate?

Am abordat noțiunea teatrului de artă din această perspectivă, pentru că toată lumea vorbește despre problemele financiare pe care le întâmpină. Poveste veche, perfect validă pentru întrega Europă, fie de Est, fie de Vest. Însă din ce în ce mai rar se pune întrebarea: care sunt reperele teatrale de azi? În Marea Britanie, dacă pui această chestiune în discuție, există riscul să fii acuzat de elitism. În cadrul ceremoniei de deschidere a Masterului de Management Cultural de la Universitatea din Londra, studenții au fost întâmpinați cu formula *„Bine ați venit în lumea elitei! Nu există teatru bun sau prost. Există spectacol."* Am fost șocată și intrigată de această formulă care mă bântuiește de fiecare dată când merg la teatru.

Premiul Europei pentru Teatru s-a desfășurat la Torino în perioada 8–12 martie, eveniment care a prilejuit nu numai deschiderea teatrului și a profesioniștilor săi față de critici, jurnaliști și public, dar și șansa de a lua pulsul acestei arte la cel mai înalt nivel artistic. În paralel cu această manifestare, s-au desfășurat: Congresul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, care a dezbătut subiectul „Sfârșitul Criticii de Teatru?"; Adunarea Generală a Uniunii Teatrelor Europene; întâlnirea Convenției Teatrale Europene, precum și seminarii susținute de Institul

Internațional de Teatru Mediteraneean. Toate acestea au făcut ca, pentru o săptămână, Torino să devină capitală teatrală europeană și nu numai gazda jocurilor olimpice și paralimpice.

A zecea ediție a Premiului Europei l-a avut ca laureat pe Harold Pinter, iar coregraful Josef Nadj și regizorul lituanian Oskaras Korsunovas au fost distinși cu Premiul „Europa–Noi Realități". În deschidere, s-au prezentat o serie de spectacole realizate de Luca Ronconi, regizor distins cu acest prestigios premiu în 1998.

În ***Biblioetica. Dizionario per l'uso*** *(Biblioetica. Dicționar în uz)*, Ronconi și-a propus redefinirea societății postmoderne ca reacție împotriva tezei marxiste potrivit căreia omul este un animal social, egal cu semenii săi, a cărui misiune este de a munci. De la unealtă agricolă omul a evoluat la mașinărie de făcut bani. Progresul a transformat umanitatea într-o serie de indivizi, obsedați de măsurători, statistici și procente, dominați de materialism și dorință de succes, ațâțați de pofta de a schimba și domina lumea. Un subiect extrem de actual, foarte politizat, cu adresă directă asupra postmodernismului și a liderilor lumii. Deși a fost jucat într-un spațiu incitant – în care publicul era mutat în diferite locuri și avea posibilitatea de a alege scena următoare – efectul a fost anulat prin lipsa unui ritm al acțiunii, a unei flexibilități și corporalități actoricești care ar fi dat culoare, suflu și nerv reprezentației. Teză, antiteză și concluzie. Un spectacol sobru, bine structurat, cutie neagră, decor minimalist și actori extraordinari care au fost conduși pe un drum fără revelație spirituală.

Il silenzio dei comunisti *(Tăcerea comuniștilor)*, producție a lui Teatro Stabile, regia Luca Ronconi, am regăsit același format de *teatru-documentar.* Piesa prezintă un tânăr intelectual al generației actuale care chestionează doi foști membri activi ai Partidului Comunist Italian, printr-o serie de scrisori. Izolate în propriile camere, personajele nu interacționează, ci fiecare își citește partitura (scrisoarea) la care răspunde adăugându-și trăirile personale. Teatrul este o fostă fabrică regenerată, iar spațiul de joc era construit din trei hale, pe rotile, fiecare reprezentând camera unui personaj. Claustrare, însingurare, teama de confruntare directă sunt subiectele principale ale piesei, ceea ce face ca spectacolul să fie o critică justă a societății contemporane, argumentat la nivel textual, însă nesusținut artistic.

Scriind acest articol, îmi scade interesul de a continua, pentru că frustrarea crește din ce în ce mai mult. Am pornit în căutarea teatrului de artă și tot ce am găsit a fost teatru documentar, perfect argumentat, dar de care nu aveam nevoie, pentru că puteam să citesc câteva studii de caz, ceva istorie și tabloul ar fi fost complet. După seria Ronconi, am sperat la revelațiile teatrale descoperite de Premiul „Europa–Noi Realități". Oskaras Koursunovas, reprezentant lituanian al noului val de regizori, a venit cu două spectacole: ***Maestrul și Margareta***, adaptare după romanul lui Bulgakov, și ***Playing the Victim*** – piesă contemporană rusească aparținând fraților Vladimir și Oleg Presniakov. Romanul căruia Bulgakov i-a dedicat ultimii doisprezece ani din viață, *Maestrul*

și Margareta, Korsunovas l-a interpretat în cheie simbolică, propunând un itinerariu în care invită publicul în teritoriului binelui și satanicului, dominat de adevăr și minciună, sete de răzbunare și putere de iertare, dragoste și nemurire. Vizita impetuoasă a Satanei la Moscova, imaginile fantasmagorice ale lui Iisus și Ponțiu Pilat se combină cu o tragică poveste de dragoste și destinul fatal al artistului tânăr. Pagini de manuscris zboară nebune, demoni și miracole invadează scena, în ritmurile pianului. Spectacolul reprezintă o interpretare foarte personalizată a operei lui Bulgakov, cu un limbaj teatral puternic; în scenografia violentă, colorată în culori tari, cu imagini vizuale șocante, neargumentate, fugitive.

Teatrul de artă nu este elitist. Dacă nu este revelator, atunci contribuie la educație, dacă nici nu educă, măcar folosește ca sursă de divertisment care descrețește frunțile și face ca viața să pară mai ușoară. Deși interpretat cu pasiune și dăruire, spectacolul lui Korsunovas nu a reușit nici una dintre cele trei datorită incoerenței la nivel epic, suprapunere de simboluri estetice, polifonie, ritm aleatoriu, ceea ce a dat inconsistență și obscuritate întregii reprezentații.

În parcursul peregrinajului meu artistic, am descoperit fragmentul ***„Duo"*** din spectacolul ***Canard pekinois*** *(Rața „Peking")* realizat de coregraful Josef Nadj. Deși s-au prezentat numai câteva scene, spectacolul a avut totuși un efect extraordinar prin montarea minimalistă structurată pe formula binară de alb–negru, masculin–feminin, sus–jos etc.. Efectul a fost un spectacol stilizat, subtil care, deși preferă nuanțele în dauna accentelor, exprimă esențe și adevăruri interioare. Din păcate, organizatorii au hotărât să prezinte numai un fragment, ceea ce a împiedicat formarea unei imagini complete, rotunde, cu început și sfârșit asupra spectacolului și conceptului său.

Reîntâlnirea cu Roger Planchon în ***The New World Order*** *(Noua Ordine Mondială)* a fost așteptată ca evenimentul teatral al Festivalului. Alcătuit din șase fragmente selectate din piesele lui Pinter, spectacolul a fost extrem de fidel dramaturgului, ca reprezentare simbolică, interpretare actoricească și scenografie. Un tribut adus lui Pinter a fost și producția mai veche a Teatrului Gate din Dublin, ***Pinter's Plays, Poetry and Proze***, spectacol-coupé prezentat în cadrul ceremoniei de acordare a Premiilor Europei, avându-i în distribuție pe Charles Dance, Michael Gambon, Jeremy Irons și Penelope Wilton.

În calitate de critic ce aparține generației tinere am fost dezamăgită de programul artistic propus de organizatorii *Premiului Europei pentru Teatru 2006.* M-am bucurat totuși de prilejul de a fi constatat toate acestea, în condițiile în care mi s-a spus că „nu există teatru bun sau prost" și în contextul relativismului absolutizat în care înotăm și care nu duce la nici un liman. Am nevoie de repere. Teatrale. Nu le-am găsit la Torino. Însă, ceea ce mi se pare crucial în această ecuație transcendentală, este căutarea permanentă a valorilor, neliniștea profesională și revelația unui spectacol extraordinar.

VARIA

Către
Redacția revistei TEATRUL AZI

Subsemnatul Gavriil Pinte, de profesie regizor, vă rog să găzduiți în paginile revistei rândurile de mai jos.

Într-unul din ultimele numere ale acestei reviste a apărut un articol, semnat de Doamna Elisabeta Pop, în legătură cu o reprezentație derulată la Oradea în decursul ultimelor luni, reprezentație a unui spectacol purtând titlul *CAFEAUA DOMNULUI MINISTRU* . Dacă ar fi să mă iau după afișul imbecil arborat prin diverse capitale de județe pe unde sus numitul spectacol s-a perindat, ar trebui să (mai) scriu: *(de Horia Garbea)* – parantezele între care e menționat autorul piesei aparțin afișului, numai și numai acestui afiș, nu (se) cunosc precedente. Vreau să fac cunoscut Doamnei Elisabeta Pop (nu numai pentru faptul că o prețuiesc), celor care citesc această revistă și, în fond, celor cărora le pasă de ce se (mai) întâmplă prin teatrul românesc – faptul că acest spectacol se folosește de numele meu fără acordul meu, mai mult: cu dezacordul meu explicit. Este adevărat că acum vreo 7 (șapte) ani am regizat un spectacol cu acest titlu și cu exact aceeași distribuție. A fost o producție ArCuB – Centru de Proiecte Culturale al Primăriei Municipiului București. După epuizarea spectacolului la ArCuB, contractul meu, care avea ca obiect acest spectacol, a încetat definitiv. După câțiva ani, s-a jucat (inclusiv în stagiunea actuală) un spectacol cu acest titlu, cu aceeași distribuție și... nu pot să spun că s-a jucat/se joacă fără știrea mea, fiindcă unii prieteni de prin țară mi-au telefonat să-mi spună precum că spectacolul meu (regizat de mine ?) se joacă prin imense Case de Cultură de prin diverse capitale de județ. Pardon! Nu e spectacolul meu (a se citi: regizat de mine). Este un caz de încălcare a drepturilor de proprietate intelectuală (a drepturilor de autor), numele meu de regizor (atât cât o fi !) e folosit abuziv. Mi-am declarat dezacordul cu asemenea practici față de un cetățean care participă la organizarea unor astfel de reprezentații atunci când am fost întrebat dacă nu cumva mai am eu coloana sonoră (ilustrația muzicală) a spectacolului. N-o aveam și... L-am rugat frumos să nu-mi folosească numele în legătură cu întreprinderile domniei sale, că nu are acordul meu și nici nu-l va avea. Aceeași condiție a fost pusă și de către scenograful spectacolului de acum șapte ani, Roxana Ionescu (poate fi menționat faptul că spectacolul actual îi folosește numele, nu și decorul , decor care, între timp, a fost casat de ArCuB). E posibil ca spectacolul actual cu piesa *CAFEAUA DOMNULUI MINISTRU* să fie un spectacol genial, dar – nu îmi aparține. Nu există, și n-a existat, un contract privind drepturi de autor (de proprietate intelectuală) între mine (sau scenograf) și persoana/persoanele fizice autorizate care poartă menționatul spectacol prin țară. Și, în ceea ce mă privește, nici nu va exista vreodată!

Am apelat la revista TEATRUL AZI în speranța că măcar cititorii acestei reviste, oameni din lumea teatrului (și mă gândesc mai cu seamă la Doamna Elisabeta Pop, căreia îi mulțumesc pentru frumoasa purtare de grijă), dar nu numai la cititorii direct angajați în lumea teatrului... în speranța că vor afla cât stau de strâmb drepturile de autor/proprietate intelectuală pe la noi. Nu cred că am să târăsc acest caz într-o instanță imediată. Prea n-am vreme. Și-apoi (dar în același timp!)... Cred într-o instanță mult mai înaltă.

Vă mulțumesc frumos.
Gavriil Pinte

Teatrul Masca ne anunță...

că, în această toamnă, va prezenta în premieră, spectacolul:

Cafeneaua
(Șase personaje în căutarea iubirii sub clar de lună lângă Fontana di Trevi)

Regia și scenariul: Mihai Mălaimare. Scenografia și costumele: Sanda Mitache. Coregrafia: Ion Tugearu. Muzica: Paul Urmuzescu. Lupte scenice: Ion Albu. Acrobație: Ionuț Corlaci. Canto: Marius Olteanu. Instrumente: Jean Olteanu

Distribuția:

Pantalone – Mihai Mălaimare
Pulcinella – Sorin Dinculescu
Brighella – Cosmin Crețu
Arlechino – Valentin Mihalache
Capitano – Sorin Aurel Sandu
Pedrolino – Andrei Drăgulescu
Ea – Katy Balcă
Rafaela – Mioara Ifrim

Femeile – Alina Crăiță, Magda Frâncu, Florentina Nanău, Ana Daponte, Laura Dumitrașcu, Ana Turoș

Mare succes, mare!

Urbea Ieşilor, după apariţia volumului ***Surâzător comediantul trecea – Miluţă Gheorghiu*** de Sorina Bălănescu şi la insistenţele actorului Petrică Ciubotaru (cu funcţii orăşeneşti), şi-a amintit de marele actor ce i-a dăruit decenii la rând prinosul talentului său. Drept care, strada pe care s-a născut nu se mai numeşte *Trompeta!*

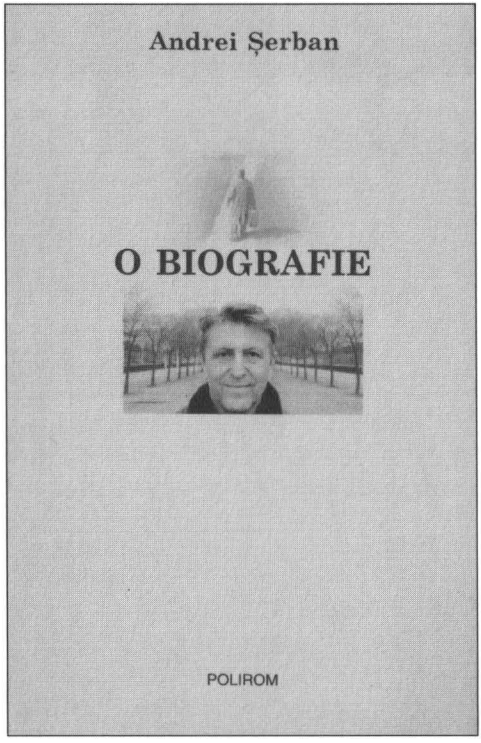
Casa în care s-a născut Actorul.

CARTEA DE TEATRU

Adrian MIHALACHE

Viața ca artă

Andrei Șerban ar fi trebuit să-și intituleze volumul ***O biografie*** (Editura Polirom, 2006), *O antibiografie*. I-a luat-o însă înainte tizul său, André Malraux, când și-a publicat *Antimemoriile*. Cartea lui nu este *biografie*, pentru că lipsește anecdotica savuroasă care face deliciul cititorilor dornici de cancanuri; nu este nici *O autobiografie*, deoarece autorul se distanțează de sine, se privește din exterior, cu ochi lucid și critic. El împărtășește cu Malraux dezinteresul pentru „mizerabila grămăjoară de secrete" care se adună, în timp, în intimitatea unei conștiințe, precum aluviunile în albia unui râu. Pentru asemenea personalități, nu contează „ceea ce contează doar pentru sine". Volumul lui Andrei Șerban cuprinde analiza la rece a devenirii sale artistice, jalonate de experiențe memorabile. Autorul selectează „întâlnirile admirabile" și analizează acele proiecte ale sale – succese și eșecuri deopotrivă – care l-au îmbogățit și l-au maturizat. El știe, din *Regele Lear,* că „maturizarea e totul" (*ripeness is all*), de aceea alege evenimentul semnificativ, respingând atât „dramele prea umane", cât și „detaliul indiferent" care, aduse de hazard, dau povestirii unei vieți o doză de patetism de prost gust. Apollinaire spunea, într-un poem, că *„iubirea noastră-i nobilă și tragică, / Precum masca unui tiran. / Nici o dramă tristă sau magică, / Nici un amănunt de doi bani / Nu ne face viața jalnică"*. Asemenea lui, Andrei Șerban își curățâ viața, povestind-o, de întâmplările lipsite de sens, cu toate că putem bănui că puține evenimente din viața lui au fost cu totul întâmplătoare.



Andrei Șerban a avut curajul să-și ia soarta în mâini și să plece în lume. N-a plecat pentru a cuceri lumea, deși a reușit acest lucru, ca rezultat colateral, ci a plecat pentru a se cuceri pe sine. După contactul cu mediul experimental din teatrul *Off*-Broadway, a avut șansa întâlnirii cu Peter Brook, care l-a făcut să-și pună întrebarea fundamentală: „de ce faci teatru?". Nu a fost doar un contact intelectual, ci unul intim, ca de la ucenic la maestru. A reținut, din antrenamentele la care a participat, ca și din colaborarea la Proiectul *Orghast*, cât de importantă este distanțarea de sine, precum și îmbinarea dintre practica

umilă și reflecția subtilă. Cartea lui Artaud despre „teatrul cruzimii", care a dezorientat atâtea minți, l-a îndemnat să plece în Bali, pentru a verifica totul „la fața locului". În Japonia, se interesează de teatrul tradițional și, mergând pe fir, ajunge la *zen*. În Brazilia, asistă la un ritual *voodoo*, fiind receptiv, empatic, dar fără a se lăsa cuprins de frenezie. Încetul cu încetul, ajunge la convingerea că teatrul contemporan trebuie să-și regăsească rădăcinile ritualice. Ancorarea spectacolului în actualitatea zilei prin aluzii, adaptări, *trouvaille*-uri ingenioase i se pare un joc minor, care eludează esențialul. A fi „spiritual" cu orice preț te împiedică deseori să ajungi la spiritualitate. De aceea, de pildă, în ce privește interpretarea lui Shakespeare, îl preferă pe Martin Lings lui Jan Kott. Perspectiva sacră i se pare mai profundă decât cea politică. Ideea la care a ajuns Andrei Șerban este aceea că teatrul ar fi necesar doar în măsura în care oferă o modalitate de contact cu energiile cosmice, actorul fiind mediatorul dintre aceste energii și publicul spectator. Conceptul „energiilor necreate", ca manifestare primordială a sacrului, este contribuția esențială a religiei creștin-ortodoxe. Catolicismul, de la Tommaso d'Aquino încoace, postulează existența lumilor intermediare, populate de îngeri, aflate între Divinitate și lumesc. Practicile *zen* sau, în spațiul nostru cultural, cele isihaste, desfundă canalele prin care subiectul deschis înspre Cosmos poate absorbi energiile necreate, cam așa cum se întâmplă în episodul evanghelic al „Schimbării la față", când Mântuitorul este aureolat de lumina enigmatică de pe Muntele Tabor. Andrei Șerban tinde să realizeze în spectacolele sale, prin antrenament sistematic și concentrare controlată, tocmai un asemenea „miracol". Totuși, pentru el, teatrul „nu este același lucru cu o disciplină spirituală, e o *reflecție*, e doar o metaforă care să-ți trezească apetitul pentru a o căuta în viață" (pag. 336). Rezerva mi se pare importantă. Teatrul este o artă laică și democratică, o artă care a devenit autonomă, în *polisul* antic, atunci când s-a separat de ritualul religios, când oamenii au început să gândească critic, nu mitic. Revenirea integrală a teatrului în zona „misterului" nu mi se pare nici posibilă, nici dezirabilă. De altfel, ca mulți alți mari creatori, Andrei Șerban nu practică numai ce predică, spectacolele sale nefiind doar ceremonii extatice, ci și procese dinamice (în ambele sensuri ale cuvântului, de desfășurare și de confruntare), în care dialectica strălucește într-o luxurianță de semne.

Conștient de importanța corporalității în teatru, singura care face să interacționeze diversele sisteme semiotice integrate în spectacol, Andrei Șerban privește critic tendințele spre tehnologizare și virtualizare. A utilizat instalații video când a montat *Pericle,* dar se mărturisește sceptic „față de încorporarea tehnicilor de film sau video în teatru, căci ecranul fură cu ușurință atenția spectatorului, în detrimentul actorului de pe scenă" (pag. 338). Se mărturisește, totuși, încurajat, de instalațiile lui Bill Viola, de spectacolele realizate de *Wooster Group*, în care „balanța dintre video și teatru este justă".

Cartea lui Andrei Șerban stă bine alături, pe același raft, cu *Viața mea în artă* de Stanislavski, *Spre un teatru sărac* de Grotowski, *Spațiul gol* de Peter Brook și *O canoe de hârtie* de Eugenio Barba. Toți ceilalți au avut norocul unor grupuri stabile, instituționalizate, alături de care au făcut școală. Andrei Șerban visează, și el, la o școală de teatru experimental, iar faptul că această năzuință i-a fost zădărnicită, tocmai când era pe cale să ia ființă, l-a îndurerat peste măsură. Mi se pare însă că nu atât „oniseii și mușchii" sunt de vină, cât destinul său, care este unul de singuratic. Deși este un om de echipă, care-și iubește actorii și colaboratorii, aceștia îl consideră suportabil doar în doze mici, pentru un interval relativ scurt. Explicația constă în faptul că, dacă talentul fascinează și seduce, inteligența este un păcat mai greu de iertat.

Mircea MORARIU

Istorie teatrală arădeană

Valorificând, îmbogățind și împrospătând cercetările sale anterioare concretizate în lucrările *Mișcarea teatrală arădeană până la înfăptuirea Marii Uniri* (Editura Eminescu, București, 1989) și *Aradul și teatrul transilvănean până la Marea Unire* (Editura Sigma, București, 1993), Lizica Mihuț își propune să urmărească în noua ei carte, ***Transilvania și teatrul arădean până la Marea Unire*** (Editura *Academiei Române*, București, 2005) „creșterea și afirmarea mișcării teatrale românești din această parte de țară și modul în care a contribuit la impulsionarea conștiinței naționale a românilor din Transilvania, teatrul fiind considerat, așa după cum mărturisea marele patriot Vasile Goldiș, *unul dintre cele mai potrivite mijloace pentru întărirea conștiinței naționale, a solidarizării acestei conștiințe*".

După cum bine se știe, Aradului îi revine cinstea de a fi fost orașul în care s-au desfășurat cele mai multe dintre acțiunile ce au condus la înfăptuirea Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918. „Aradul – scrie autoarea – s-a afirmat ca fiind adevăratul centru organizatoric al vieții politice românești și al luptei naționale a românilor din Transilvania". Or, în acest proces amplu ce a presupus un autentic și susținut efort de coagulare de energii menite să stimuleze afirmarea spiritului unității naționale românești, un loc de primă importanță îi revine mișcării teatrale, a cărei diacronie proteiformă o surprinde cercetătoarea. Asumată mai întâi de amatori, de intelectuali, de elevii și profesorii *Preparandiei,* ce și-a deschis porțile la 15 noiembrie 1812, cu numeroase rădăcini în trecut, stimulată de o seamă de conștiințe luminate – care, fie că au încurajat înfăptuirea ori desfășurarea de spectacole, fie au creat formule organizatorice specifice pentru constituirea unui fond teatral național, fie au scris literatură dramatică, fie și-au asumat sarcina de a scrie articole ce consemnau și încurajau respectivele eforturi, dinamizată de turnee teatrale ale unor trupe și artiști care, înfruntând vicisitudinile vremii, au venit de dincolo de Carpați – mișcarea teatrală arădeană a cunoscut, așa după cum o demonstrează cu claritate cartea Lizicăi Mihuț, o dinamică ascendentă, o operație de unificare și profesionalizare asupra cărora se apleacă cercetătoarea.

O primă secvență a lucrării – „Începuturile mișcării teatrale arădene" – se concentrează asupra felului în care diversele forme de teatru popular, ori de manifestări folclorice cărora nu le sunt străine tentativele de teatralizare (*Paparuda, Caloianul,* orațiile de nuntă, jocurile cu măști, *Capra* sau *Călușarii, Irozii, Jocul de păpuși* ori *Teatrul haiducesc* și *Vicleimul* au dezvoltat gustul pentru teatru. În urma dezvoltărilor economice înregistrate către sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar mai cu seamă sub influența ideilor luministe, viața teatrală din ținutul Aradului se însuflețește constant, relevante fiind o seamă de turnee ale unor trupe din Viena, Graz ori Praga. Firește, respectivele companii nu jucau în limba română, dar descinderile lor, percepute drept evenimente de comunitate, au însemnat tot atâtea îndemnuri în vederea punerii bazelor unui teatru cu stagiune cât de cât regulată, care, surmontând interdicțiile, să joace și în limba română. Interesant de reținut că prima piesă cu subiect românesc despre care are știință semnatara cărții a fost jucată pe o scenă sibiană, în anul 1784, dar acțiunea îi era localizată în zona

Aradului. Prezența unei trupe teatrale venită în turneu în oraș e atestată de un document datând din 1787. Lizica Mihuț procedează la o argumentație laborioasă și convingătoare în favoarea ideii că Aradul se poate mândri cu prioritatea de a fi avut prima clădire de teatru „de piatră", aflată în proprietatea unui anume Jakob Hirschl, care a devansat cu aproximativ două luni (mai 1817) deschiderea celebrului Teatru de la Oravița (iulie, același an). Odată cu inaugurarea Teatrului administrat de Hirschl, a început efectiv viața teatrală arădeană. *Preparandia* inaugurată încă din noiembrie 1812 conștientiza ceea ce observă un cercetător mai vechi, Ștefan Mărcuș, citat de Lizica Mihuț, anume că teatrul școlar trebuie să își asume, alături de „scopuri pedagogice, retorice și moralizatoare", realizarea „educației sociale". Teatrul era privit, după notațiile lui Ștefan Mărcuș, „ca un precursor al acelor stăruințe ale românilor de aici, care au avut scopul de a-i încadra în mișcarea culturală și civilizația acelor vremuri, alături de alte popoare". Teodor Botiș crede că primul spectacol al elevilor preparanzi ar fi avut loc la 27 februarie 1818, dar, menționează Lizica Mihuț, credința sa nu e bazată pe un document anume. Se pare că respectivul document s-ar afla totuși în Arhivele Academiei de Științe a Serbiei din Karlowitz.

Frontierele artificiale ce despărțeau Transilvania de Muntenia și Moldova nu au putut stăvili pătrunderea de informații despre activitatea extrem de semnificativă a *Societății Filarmonice*, despre *Gazeta Teatrului Național*, stimulând ambițiile întru menținerea unei vieți teatrale reale, chiar efervescente. Perioada premergătoare Revoluției de la 1848 s-a dovedit, conform cercetărilor întreprinse de Lizica Mihuț, prielnică dezvoltării teatrului românesc, astfel realizându-se o unitate simbolică cu manifestări similare din Țara Românească și Moldova. La Lugoj avea să ia ființă *Societatea românească Cantatoare Teatrală* căreia, în timp, aveau să-i succeadă alte și alte formule de organizare determinate să impulsioneze o mișcare teatrală românească. Probabil că cea mai semnificativă e Societatea pentru Fond de Teatru Român care „a avut merite incontestabile în impulsionarea mișcării teatrale a diletanților". Trupe teatrale germane și maghiare, dar și unele ansambluri artistice sârbești, italiene, japoneze, franceze ori spaniole au evoluat pe scena arădeană. Ceva mai târziu aveau să vină și trupe teatrale performante de dincolo de Carpați – cele ale lui Mihail Pascaly (1868, poate însoțit de Mihai Eminescu în calitate de sufleor), ale lui Matei Millo (1870), ale artistului și cupletistului I.D. Ionescu, cel imortalizat de Caragiale în *O noapte furtunoasă*, ale lui Constantin Petrescu, ale lui G. A. Petculescu (care a jucat în zona Aradului, nu și în oraș, în 1879), dar și ale lui Zaharia Bârsan (cu începere din 1907) ori ale Agathei Bârsescu, Victor Antonescu și Ion Brezeanu. Societăți culturale, fonduri speciale, acțiuni ale intelectualilor au ținut mereu aprins gustul pentru teatru.

Un rol important în stimularea unei autentice vieți teatrale a revenit unor periodice de mare impact, precum *Familia* de la Oradea, în care redactorul său, Iosif Vulcan, dramaturg de asemenea, urmărea cu regularitate viața teatrală din zonă, *Tribuna* ori *Românul*. Personalități puternice, asemenea lui Vasile Goldiș ori ale deja citatului Iosif Vulcan, au însuflețit interesul pentru arta spectacolului teatral, dar și pentru dezvoltarea unei literaturi dramatice noi, scrisă în românește, de oameni ai locului. Lizica Mihuț întocmește un documentat tablou al dinamicii literaturii dramatice din zonă într-un capitol aparte, „Dramaturgia transilvăneană de la drama istorică la satira populară" în care sunt comentate creațiile în domeniu ale lui Iosif Vulcan (jucat, de altfel, statornic și la Teatrul

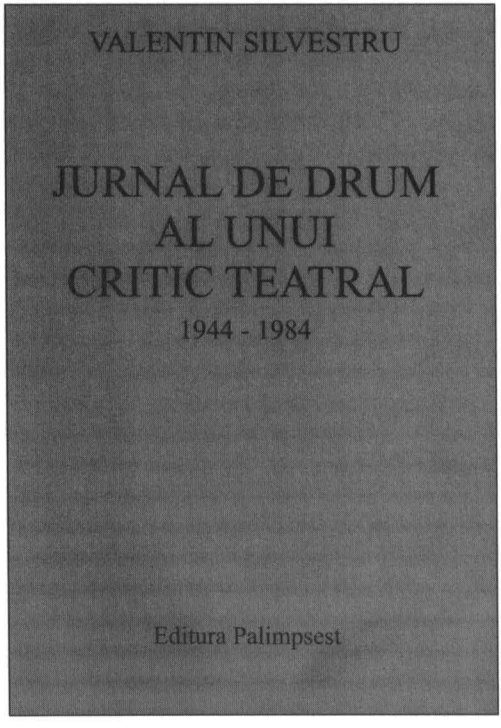
Național din București), ale lui Ion Slavici, Ion Agârbiceanu, Zaharia Bârsan, Aurel P. Bănuț sau Octavian Goga cu al său fulminant *Domnul notar*, dar și ale altor scriitori mai puțin cunoscuți ori ale unor autori maghiari precum Csiky Gergely. Mișcarea de amatori, a „diletanților" a fost încurajată de Iosif Vulcan, de Vasile Goldiș, de Valeriu Branișteș, de Horia Petra-Petrescu. Astfel, teatrul, prin multiplele sale forme de manifestare pe care le înregistrează cu acribie semnatara cercetării, a dovedit și el că Unirea a devenit „o necesitate inexorabilă a istoriei".

Cartea e completată de un *Compendiu* cu *Personalități, instituții, reviste*, de o *Bibliografie*, dar și de un important și fascinant *Material iconografic.* Firește că ar fi de dorit ca Lizica Mihuț să aibă energia de a o continua printr-o altă lucrare, consacrată teatrului arădean de după 1918. O așteptăm.

Lizica Mihuț – Transilvania și teatrul arădean până la Marea Unire, **Editura Academiei Române, București, 2005.**

Intransigentul, sentimentalul

Am primit volumul al treilea al ***Jurnalului de drum al unui critic teatral*** de Valentin Silvestru, chiar a doua zi după Gala UNITER. Mi l-a dăruit criticul Ion Cocora ce, în calitate de director al Editurii *Palimpsest*, și-a asumat sarcina editării manuscrisului în care autorul ambiționa să fie, la modul informal, „grefierul" unui arc de timp considerabil: 1944–1984. Reamintesc că primul tom a apărut în 1994, la Editura Meridiane, pe vremea când Valentin Silvestru era încă în viață, iar cel de-al doilea de abia în 2004, tot prin grija lui Ion Cocora. Volumul întâi era însoțit de o *Precuvântare*, în mare măsură grăitoare pentru legăturile misterioase, complicate – care lasă loc la multe ipoteze – pe care Valentin Silvestru le-a avut cu autoritatea comunistă, legături devenite deloc calde, mai cu seamă, în ultima perioadă pe care o acoperă însemnările din *Jurnal.* Această *Precuvântare* arată clar că autorul dorea să-și publice *Jurnalul* încă în anii '80 ai secolului trecut. Lucrarea a fost însă violent respinsă de cenzură, iar referatul incriminator, semnat de „radicalul" Artur Silvestri, și-a găsit un loc de frunte în chiar paginile revistei *Teatrul*, tocmai cea care până atunci publicase fragmente din viitoarea carte. Conducerii publicației i se ceruse însă la modul imperativ să acorde un spațiu generos unui denunț polițienesc



în toată puterea cuvântului, semn clar că relațiile „bizantine" ale lui Valentin Silvestru cu autoritatea se complicaseră, iar apetența criticului pentru promovarea unui teatru novator, cât de cât sincronic cu ceea ce se întâmpla dincolo de sârma ghimpată, tot mai deranjantă.

Am așezat cartea primită de la Ion Cocora în geanta de voiaj, cu gândul de a o parcurge în trenul ce trebuia să mă ducă acasă, la Oradea, dar numai după ce voi fi terminat ultimele pagini ale volumului (volumelor) Anei Selejan, *Trădarea intelectualilor; Reeducare și prigoană,* reeditat(e) cu puțin timp în urmă de Cartea Românească. Volum(e) în care numele lui Valentin Silvestru apare de trei ori, în contexte deloc favorabile, alături de cele ale unor „gradați" mai mari ori mai mici, care, din 1948, odată cu crearea revistei *Flacăra*, s-au angajat în operația „aducerii *pe linie* sau în coloană de marș triumfalist, a culturii românești" ce trebuia să devină una *de partid.* Am început, așadar, lectura, cu sentimente amestecate, justificate tocmai de ambiguitățile din felul de a fi al semnatarului *Jurnalului.* Un fel de a fi care transpare din fiecare pagină, din fiecare rând. Ambiguități pe care, de altminteri, le cunoșteam, într-o oarecare măsură, din relațiile profesionale pe care le-am avut cu Valentin Silvestru și care, trebuie să recunosc, mi-au fost extrem de profitabile pentru formarea mea drept observator și comentator al spectacolului teatral.

E sigur că omul Valentin Silvestru era unul cât se poate de incomod, de autoritar, de sigur pe sine. Aspira la statutul de *instituție.* Nu suporta contrazicerile, era egocentric și egolatru. Notațiile făcute cu o disciplină militărească, pe care și-o impunea sieși, dar pe care o solicita, câteodată la modul cazon, tuturor confraților, spun câte ceva despre aspectele mai puțin senine din viața și cariera lui Valentin Silvestru. Dar ceea ce contează cu adevărat e că, timp de decenii, el a scris despre tot ceea ce se întâmpla cu adevărat important în teatrul românesc în țară și dincolo de hotarele ei, a promovat generații întregi de regizori, actori și dramaturgi, a stimulat mulți critici tineri, a încercat să-i determine să rămână fideli acestei profesii, atunci când intuia că ei au înzestrare reală pentru ea și nu scriu cronică din capriciu ori veleitarism. Speculând legăturile lui ambigue cu autoritatea, făcând uneori concesii, punând în practică principiul în conformitate cu care „scopul scuză mijloacele", dar și slujindu-se de harul său de „actor", a construit în chip esențial și durabil, iar acest merit i-l recunosc astăzi chiar și cei care, îndată după 1989, l-au contestat vehement. De altminteri, despre vocația sa de constructor s-a vorbit mult la prima ediție a *Colocviului național de critică teatrală* ce a avut loc la Cluj în septembrie 2004. A avut un rol de prim rang în procesul de structurare a unei rețele festivaliere dintre cele mai solide și mai ramificate. În arcul de timp pe care îl ocupă volumul al treilea al *Jurnalului* au luat ființă *Festivalul de teatru scurt* de la Oradea, *Colocviul republican al regizorilor din teatrele dramatice* de la Bârlad, la care s-au afirmat Aureliu Manea, Alexa Visarion, Anca Ovanez, Alexandru Tocilescu, Nicolae Scarlat, Mircea Cornișteanu, *Festivalul de teatru contemporan* de la Brașov, cel de teatru istoric de la Craiova, unul dedicat spectacolelor de studio la Pitești, *Festivalul de dramaturgie originală* de la Timișoara, iar pentru crearea și vitalizarea acestor manifestări de cultură teatrală criticul a investit multă energie. *Jurnalul* le surprinde în note sintetice relevante. Multe dintre aceste manifestări continuă și azi, într-o formă adesea îmbunătățită. Semn că sunt utile. A contribuit decisiv la promovarea scrisului pentru scenă al lui Teodor Mazilu, Marin Sorescu și D. R. Popescu, i-a încurajat și prețuit pe Dumitru Solomon, Ion Băieșu și Tudor Popescu. Nu a scăpat nici o

premieră importantă, a fost preocupat de soarta generațiilor de viitori artiști (o notă din 1981 salută cu entuziasm numirea ca rector al I.A.T. C. a lui Octavian Cotescu care a făcut imens pentru salvarea unei instituții de învățământ superior artistic deloc agreată de mai marii vremii), a notat cu meticulozitate fiecare eveniment, a fost preocupat de soarta teatrului de televiziune și de cel radiofonic, a cercetat arhive întru găsirea și valorificarea „piesei uitate", a îngrijit ediții, a publicat cărți, dintre care probabil că cea mai importantă e *Elemente de caragialeologie* tocmai pentru motivul că a surprins rolul regiei novatoare în procesul de reevaluare a operei dramatice a marelui scriitor, a cărui imensă originalitate a fost evidențiată în chip curios de practicienii scenei și nu de cercetătorii cu formație filologică. A călătorit copios nu doar în țară, ci și în străinătate, într-o perioadă în care obținerea unui pașaport era o operație deloc la îndemână, fapt ce a alimentat suspiciunile despre care am făcut vorbire mai sus.

Și-a făurit prin timp faima unui intransingent. Îi plăcea să fie perceput astfel. Așa după cum rezultă din *Jurnal,* a fost călăuzit de o seamă de idei-cheie, precum cea a lui Arghezi care credea că „ a lăuda o mediocritate e un sacrilegiu", ori cea a lui Eugen Lovinescu ce opina că „inimi bune sunt multe, observatori ascuțiți sunt puțini; din ei se călesc criticii". Acceptând cu bucurie și imensă disponibilitate „calitatea de martor" cu care socotea că e învestit criticul teatral, aprecia că, în schimb, acesta trebuie să aibă „vocația perfectibilității". Adică „i se cere o mai pronunțată sensibilizare la valoare și o mai angajată combativitate în serviciul valorilor autentice și în desfășurarea subproduselor; neîndoielnic, și un instrumentar mai bogat și mai șlefuit în delicatul său exercițiu".

Jurnalul e, dincolo de orice îndoială, cel al profesionistului Valentin Silvestru și în mică măsură unul al omului. Nici nu se dorește altfel. El evidențiază un profesionist al cărui sentiment fundamental e dragostea de teatru. Și totuși, mai scapă uneori și câte o notă în care vorbește pur și simplu omul. Omul rănit de o vorbă, de o măsură administrativă, ori omul atins de boală, emoționat de solidaritatea pe care i-au arătat-o nenumărați cunoscuți ori necunoscuți. Omul mirat de respectiva solidaritate. Omul care iese preț de câteva rânduri din personajul „criticului" și se arată *altfel.* Având însă grijă să corecteze repede respectiva ieșire, temător ca nu cumva să fie perceput altfel decât o *instituție.*

Probabil că munca editorului nu e deloc ușoară. Cred că el se luptă cu manuscrisele, de unde o seamă de erori în transcrierea unor nume. Dar dincolo de acestea, *Jurnalul* e un instrument de lucru important pentru cunoașterea unei epoci, dar și a unei personalități. Așa încât aștept cu nerăbdare viitorul volum.

Valentin Silvestru, Jurnalul de drum al unui critic teatral, **Editura Palimpsest, București 2006.**

Dramaturgia ființelor incerte

Deopotrivă prozator, scriitor de literatură dramatică, scenarist de film, suedezul Jonas Gardell se bucură de o oarecare notorietate în mediile literare și teatrale românești. Faptul i se datorează mai cu seamă traducătoarei Carmen Vioreanu care ne-a oferit izbutite variante în limba română, deopotrivă a

câtorva proze ale scriitorului (*Copilăria unui comic* ori *Un OZN își face intrarea*), cât și ale unor piese de teatru ce au intrat repede și cu succes în repertoriul unor instituții teatrale, fie ele de stat ori particulare. Cea mai cunoscută dintre ele e *Cheek to cheek* care s-a bucurat de două versiuni scenice reușite – la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad (regia: Ana Mărgineanu) și la Teatrul „Nottara" (regia-Radu Afrim). Acestui remarcabil text, Editura *Vremea* și, desigur traducătoarea, care e și autoarea selecției, i-au mai asociat monodrama *Șeherezada* și puternica dramă psihologică *Iadul este amintirea fără puterea de a mai schimba ceva* ,astfel născându-se volumul ***3 x Jonas Gardell,*** apărut în 2006.

Există, fără putință de tăgadă, o unitate tematică între cele trei texte, principala lor dominantă fiind focusarea asupra spectacolului degradant al vieții, al corpului și sufletului uman, aflate în fața examenului final al mărturisirii de dinaintea morții. O mărturisire ce nu se face nicidecum în tonuri compătimitoare, ci în termenii unei chirurgii dureroase, reclamată ca atare de însuși felul de a fi al personajelor convocate de dramaturg. Aflăm în piesele lui Jonas Gardell replici concentratoare de tensiune, definitorii pentru condiția eroilor, pentru existența lor incertă, la limită, umedă, firavă. E vorba despre oameni care, la modul teoretic, refuză extremele, dar care sunt condamnați să trăiască astfel de experiențe. Spune Ragnar Rönn, bătrânul și ratatul actor din *Cheek to cheek:* „Eu nu vreau blestemata ta de pensie complementară generală, eu nu vreau să îmbătrânesc, eu nu vreau să mă îmbolnăvesc, eu nu vreau să mă urâțesc, nu vreau să ajung ca tine". În pofida vrerilor sale, Ragnar a ajuns bătrân și bolnav, condamnat să ducă o viață periferică, să trăiască din amintirea unor succese reale ori imaginare de odinioară, să producă pseudo-show-uri în localuri de mâna a treia, de fapt „un bar jerpelit cu pereții acoperiți de catifea roșie, impregnați cu fum de țigară de decenii", să se iluzioneze cu ideea că mai poate fi iubit, căutându-și aventuri de o noapte prin intermediul micii publicități matrimoniale, că mai are admiratoare. Grație unui asemenea anunț, o intâlnește pe Margareta, obscură lucrătoare într-o societate de pompe funebre, trecută demult de vremea tinereții, care se îndrăgostește de el, îi îndură toate umilințele, încercând să uite ea însăși de propria sa vulnerabilitate. În cazul lui Ragnar, vulnerabilitatea e ascunsă într-o cameră sărăcăcioasă ai cărei pereți sunt tapetați cu fotografii imense ale lui Edith Piaf, Judy Garland, Marylin Monroe ori Marlene Dietrich, de exhibiționisme ieftine, de excesul de replici fără perdea ce nu pot masca trista realitate căreia îi dă expresie mereu alcoolizata artistă de cabaret, Angela: „Cântecul meu nu se numește *Non, je ne regrette rien*, se numește *Oui, je regrette tout."* Pentru toate personajele piesei simptomatică e replica lui Ragnar: „Cel mai rău lucru care există e să spui că nu mai există nimic de sperat". Piesa are calitatea de a induce subtextual un sentiment al morții iminente, provocate de ceea poetul numește *lassitude* și care amintește frapant de celebrul vers rimbaldian *„Par délicatesse, j'ai perdu ma vie".*

Modelul dramatic oarecum îndepărtat al monodramei *Șeherezada* mi se pare a fi superba piesă beckettiană *Ultima bandă de magnetofon.* Și aici, un marginal, convins că „ tragedia nu e compusă din cinci, ci din cincizecișicinci de acte", adică anii vârstei sale, își recapitulează existența în spațiul închis delimitat de „șase oglinzi mari, un birou uzat cu câteva manuscrise pe el, un scaun vechi, un șemineu cu focul aprins și un pat *jugendstil*". Omul, fără nume, cu identitate sexuală deviantă „are o pălărie moale cu borul lat", ce îi conferă

un aer uşor teatralizat. Mai are „ peste genunchi şi picioare un pled. Pe degetele mici câte un inel cu smaralde gravate cu semne cabalistice. Când cortina se ridică, el se priveşte într-una dintre oglinzi". Iar în faţa respectivei oglinzi începe lungul discurs-confesiune ce relatează o existenţă ratată. Omul fără nume e conştient de faptul că, înainte de toate, nu ar fi trebuit să se nască niciodată. Totuşi, a încercat să înfrunte lumea şi şi-a asumat libertatea de a crea lumea după propria lui imagine. Admite cu mândrie, tristeţe şi resemnare: „Am fost eu însumi şi în felul acesta am fost concediat de la majoritatea locurilor de muncă pe care le-am încercat, am fost respins de toţi şi mai ales de prietenii mei şi, dacă vreodată am chemat poliţia când am fost atacat, întotdeauna s-a terminat cu amenzi pentru mine". A fost, aşadar, o fiinţă ce s-a simţit permanent hăituită din pricina faptului că era *altfel*, un om care a ajuns să se considere, prin simplul fapt de a exista, motiv de indignare, care s-a făcut vinovat de vulgaritatea extremă, „aceea de a fi descoperit". Firesţe, nu s-a considerat un învins de la început. Multă vreme şi-a îngăduit luxul de a spera: „...dar ce să facă şoarecele – şoarecele nu poate să înceteze să spere că se va descurca", asumându-şi însă la modul deschis condiţia de om al subteranei. Într-un târziu, aflăm că omul fără nume e „strania umbră" numită Sebastian Melmoth, fostul deţinut *C.3.3.*, care afirmă „în mod cert; sunt Christos, Iisus Oscar Christos Wilde"; autoidentificându-se cu fiinţa ce a trebuit să accepte calea prin Labirint, un labirint prin care a avut neşansa de a se rătăci. Iar despre aceste rătăciri succesive vorbeşte moderna Şeherezadă fără nume, „strania umbră" care e Sebastian Melmoth, o Şeherezadă căreia i s-a cerut totul. Există în acest text un dramatism infuz, bogate nuclee de teatralitate ce impun rostire implicată şi eficient dozată, nuclee ce se cuvin cercetate şi puse în valoare de talentul unui actor de forţă, dar deopotrivă şi de echilibru.

În *Iadul este amintirea fără puterea de a mai schimba ceva,* acţiunea e organizată pe două planuri – unul nedatat în care se înfruntă individualitatea sufocantă a Mamei şi cea sufocată a Cristinei, un al doilea care are un termen de pornire precizat – aprilie 1980. Pe acest plan secund se decantează raporturile dintre două surori ce se reîntâlnesc după o lungă despărţire, revederea fiind prilejuită de iminenţa morţii mamei. Agnes a fost ori se consideră a fi fost „sacrificata", cea care a trebuit să aibă grijă de mama neputincioasă şi suferindă, cea care a trebuit să muncească şi să se mulţumească cu ideea că viaţa poate fi privită „ca pe un bun cumpărat cu dreptul de a returna marfa". Revederea dintre cele două surori e ocazia unui decont încărcat, făcut din înşiruirea a tot felul de reproşuri, din expuneri de doze de răutate din care sunt compuse „scenele de teatru care se numesc lumea" şi care trebuie arse tocmai pentru că devin imposibil de suportat.

Dramă de mare consistenţă, cu replici bine scrise, de o cruzime niciodată mascată, *Iadul este amintirea fără puterea de a mai schimba ceva* a avut până la ora la care scriu doar şansa unui spectacol-lectură la Teatrul „Bulandra", în regia lui Radu Apostol. Dar, asemenea celorlalte piese din volum, ar merita cu prisosinţă şansa de a vedea luminile rampei. O regie adecvată şi interpretări asemenea ar transforma-o într-un succes.

3 x Jonas Gardell – Teatru. Selecţie şi traducere din limba suedeză de Carmen Vioreanu ; Editura Vremea, Bucureşti, 2006.

Răspunzând nevoii de altceva

Notorietatea de care se bucură în calitatea de poet, prozator și critic literar Octavian Soviany nu prea era de natură să ne lase să întrevedem că el ar resimți și nevoia de „altceva", un „altceva" care în cazul de față se cheamă literatură dramatică. Respectiva nevoie se concretizează în volumul ***Cinci poeme dramatice***, apărut în 2005 în colecția „Clubul dramaturgilor" a Editurii Palimpsest. Într-un scurt cuvânt de recomandare, tipărit pe coperta a patra a cărții, coordonatorul colecției, criticul de teatru Ion Cocora, sesizează cu exactitate că Octavian Soviany scrie o *dramaturgie poetică* ce, în chip cât se poate de clar, e cu totul altceva decât *o dramaturgie poetizantă,* în care „poeticul nu e o prezență de ordin exterior, ci de structură și viziune, de reformulare, în ultimă instanță, a mijloacelor de expresie teatrală, de experimentare a unui tip-limită de teatralitate". În acest mod, crede Ion Cocora, scriitorul pe care și-a asumat responsabilitatea de a-l publica, creează „o suprarealitate acaparatoare de la primele replici, în care pirandellismul alternează cu ionescianismul, într-o convenție ce învăluie în mister cotidianul și absurdul, grotescul și caricaturalul, asigurându-le credibilitate, adevăr, cum și ieșirea din anumite tipare". O ieșire ce îi dă lui Octavian Soviany șansa de a scrie un fel de literatură dramatică în răspăr, care polemizează cu toate poncifele genului, ce devine un fel de metateatru fără ca o atare caracteristică să sară în ochi, iar toate regulile de coerență a construcției dramatice sunt dinamitate cu bună știință.

De fapt, prozatorul, poetul și criticul literar Octavian Soviany se regăsește întru totul în scriitorul de teatru cu același nume, contribuie la definirea personalității sale. Soviany mi se pare a fi *un dramaturg de sinteză*, deopotrivă realist, suprarealist, intertextualist, absurd, care, după ce va fi exclamat, asemenea poetului, *„j'ai lu tous les livres"*, vrea să scrie la rându-i una în care să le rezume pe alocuri la modul parodic. Există în scrisul său pentru teatru o permanentă dorință de raportare la un model cultural (cea mai relevantă în acest sens, cum cred că și cea mai scenică, e *Ultima piesă închipuită a lui Franz Kafka*, text ce începe cu un „Prolog" de esență pirandelliană, în care Joseph K. declară pur și simplu: *„nu sunt un om în sensul obișnuit al cuvântului, ci un simplu personaj literar"* – și continuă într-un amestec de suprarealism și absurd, din melanjul cărora ia naștere un tragic aparte), un dialog inteligent, spontan, în intimitatea căruia găsim replici ce aparent nu sunt decât niște amestecuri aleatorii de cuvinte. Soviany propune ceea ce el însuși numește „un teatru apocaliptic", un generic amplu în care se înscriu deopotrivă „piesa onirică" *Mă iertați că nu dau mâna cu dumneavoastră sau Domnișoara Garofalidis*, „cine-apocalipsa" *Tura de noapte* în care, ca și în *Ordinul de mobilizare,* scriitorul divizează materia dramaturgică nu în acte, ci în episoade, fapt de natură să ne facă a crede că, în dorința sa de a scrie de toate, el nu-și va refuza, la un moment dat, plăcerea scenariului de film.

Pe tot parcursul lecturii celor cinci poeme dramatice, nu-ți poți reprima impresia că proaspătul convertit la dramaturgie se joacă, oarecum, cu cititorul. Că îi propune o anumită pistă de lectură, că îi sugerează codul, că îl face să creadă că a intuit modelul sau ceea ce numim „formula dramaturgică" în care s-ar putea încadra un anume text, pentru ca, tocmai în clipa în care cititorul e gata să-și savureze succesul, lucrurile să se dea peste cap, totul schimbându-se

radical. Bunăoară, piesa în trei episoade *Ordinul de mobilizare* te lasă să crezi, în paginile de început ale primului episod că ar fi una cu puternică tentă socială. Didascalia de la început glăsuiește că acțiunea se petrece „noaptea târziu, într-o stație de metrou. Un cerșetor fără picioare și o miloagă bătrână stau chirciți într-un colț al peronului. Ceva mai încolo, un măturător." Apoi, aflăm că va veni un metrou-spital, veștile se amestecă, cădem în plină irealitate, într-o indeterminare temporală și spațială fără ieșire. O crainică de la un radio privat anunță că „țăranii din satul Flămânzi iau cu asalt primăriile. În județul Arad a reizbucnit răscoala de la Bobâlna". Adică, totul se amestecă în clipa în care te aștepți mai puțin, realismul aparent e înlocuit de un suprarealism agresiv mai ales la nivel de replică, de un intertextualism ironic-zeflemitor. „Dacă era război, anunța la buletinul meteorologic". Și totuși, războiul dă semne a fi prezent, și aici, dramaturgul, jucându-se încă o dată cu repliciile pline de referințe culturale: *„E mai rău ca la Mărășești, Bombonico, când ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu".*

Amalgamul de stiluri mi se pare a reprezenta stilul însuși al dramaturgului Octavian Soviany. E dincolo de orice fel de dubiu că el nu vrea cu nici un chip să scrie piese cu acțiune precisă, că nu e un aristotelician, că plăcerea lui cea mai mare e să convoace un întreg arsenal de efecte spectaculoase mai cu seamă la nivel lingvistic, ce au rostul de a construi un fel de „a doua lume", alta decât cea cât de cât ordonată în care ne e dat să trăim, de a inventa parabole supradimensionate. Acumulările culturale pe care se bazează piesele lui Octavian Soviany se dezvăluie uneori către finalul textului. Câteodată, referințele în chestiune nu dobândesc o pondere esențială în economia de ansamblu a cutărei piese. În *Tura de noapte* se reclamă ca la sfârșit să se citeze din *Richard al III lea.* Nu cred că e absolut necesar un astfel de lucru. Piesa *Înainte să se lumineze de ziuă* are și un al doilea titlu, *Blestemul atrizilor.* O anume referință la uzurpare poate că îl validează. Dar, și fără, ea lucrurile merg înainte. Jocul intertextual e un cadou pe care scriitorul îl face cititorului, el trebuie să descopere sfoara ce îi permite să despacheteze cadoul, iar dreptul de a se bucura de acesta e cu atât mai mare cu cât cel care citește are, la rândul său, mai multe lecturi. Bunăoară, dacă lui Eugen Simion îi plăcea să pună la începutul jurnalului său parizian afirmația că „ există un timp al trăirii și există un timp al mărturisirii", Soviany îl va face pe Preotul din *Ordinul de mobilizare* să afirme ritos, „cu gura plină" că „există un timp al mâncatului și un timp al băutului, un timp al spoveditului și un timp al împărtășitului". Asemenea jocuri cu trimiteri livrești pot fi descoperite la tot pasul. Deși nu o declară nicăieri, cred că Octavian Soviany e un mare admirator al felului în care a scris pentru scenă regretatul Gellu Naum, al cărui epigon (și folosesc termenul în sensul lui superior) îmi pare a fi semnatarul celor *Cinci poeme dramatice.* „Cronica de familie" numită *Înainte să se lumineze de ziuă sau Blestemul atrizilor* mi se pare relevantă în acest sens.

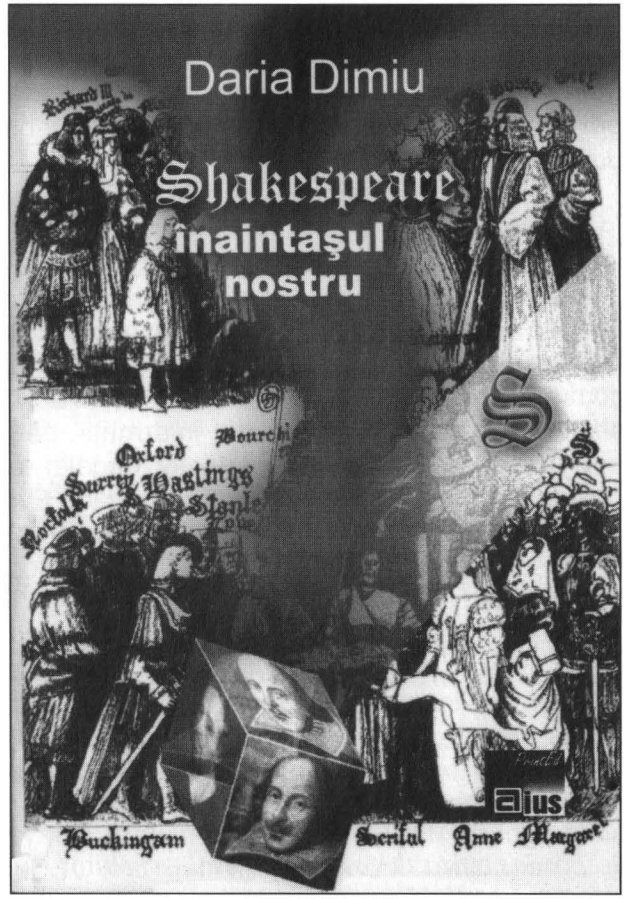
Deocamdată am trăit plăcerea citirii, cu cortegiul ei de înțelesuri și posibilități de asociații personale. Simt, firește, nevoia să văd respectiva plăcere verificată scenic. Știu că examenul la care va trebui să se supună atunci Octavian Soviany nu va fi unul deloc ușor. Atunci va veni clipa în care va trebui plătit prețul pentru satisfacerea acestei nevoi de „altceva" despre care vorbeam la începutul acestor însemnări.

Octavian Soviany, Cinci poeme dramatice, **Editura Palimpsest, București, 2005.**

Alina MANG

Shakespeare „al nostru"

Mă întreb, doar din simplă curiozitate statistică, câte cărți se scriu anual, pe toate meridianele globului și în toate limbile pamântului, despre viața și opera lui William Shakespeare, acum, la aproape 400 de ani de la moartea acestuia? Firește că ar fi foarte greu să obțin un răspuns cel puțin aproximativ, dar pot să presupun cu ușurință că numărul acestora este unul impresionant. În spațiul cultural românesc există un Festival SHAKESPEARE (și o spun cu bucurie!), care în anul 2006 și-a sărbătorit cea de a V-a ediție, și care, pe lângă spectacole (prezentate la Craiova și București), a avut în program lansări de carte, și unde, doar cu această ocazie, s-au lansat două dedicate Marelui Will: *Scene din viața lui Shakespeare* de Mihnea Gheorghiu, apărută la Editura Scrisul Românesc și ***Shakespeare, înaintașul nostru***, de Daria Dimiu, apărută la Editura Aius. (Pe lângă Shakespeare – *Opere complete*, ediție bilingvă englezo-română, în format liliput, a Editurii Fortuna, cu sprijinul Editurii Pandora și cel al Fundației „William Shakespeare"). S-a scris foarte mult despre Shakespeare și opera lui, de la studii didactice, interpretări critice, analize literare sau sociologice până la eseuri. Unele dintre acestea au stârnit polemici și au dat apoi naștere altor comentarii și analize... Tocmai de aceea, inițiativa unei noi cercetări pe marginea acestui subiect, chiar dacă inepuizabil, prin forța fascinației și a misterului care îl îmbracă, este un act de curaj. Daria Dimiu s-a „salvat" de la o trecere seacă în revistă a teoriilor anterioare cu referire la „lumea" lui Shakespeare, a tuturor datelor pe care le cunoaștem despre aceasta și a contextelor istorice pe care le conține prin punerea lor în pagină într-o manieră foarte personală. Demersul critic din *Shakespeare, înaintașul nostru*



a câştigat la capitolul originalitate prin modul expunerii sale, cu toate că autoarea se află la prima sa carte.

Daria Dimiu este absolventă a Secţiei Teatrologie din cadrul Facultăţii de Teatru a U.N.A.T.C., promoţia 1999 şi în prezent secretar literar al Teatrului „Tony Bulandra" din Târgovişte. A publicat articole de specialitate în reviste precum *Scena* şi *Teatrul azi*, a colaborat cu Centrul Pilot de Cercetare Ştiinţifică şi Creaţie Artistică (Teatru, Cinematografie – Media) al U.N.A.T.C., iar lucrarea sa de doctorat a luat forma cărţii apărută în 2006 la Editura Aius. Tema acesteia nu este o alegere întâmplătoare, ci o continuare a preocupărilor ei analitice din perioada studiilor de masterat. Ea explică titlul – *Shakespeare, înaintaşul nostru*, ce pare a fi o variaţiune a celui dat de Jan Kott lucrării sale – *Shakespeare, contemporanul nostru*, spunând că nu s-a născut din „tentaţia unui joc gratuit de cuvinte", ci pentru că, aşa cum îl prezintă şi în cele peste trei sute de pagini ale cărţii, ea a văzut în Shakespeare „un singur om, care a putut depăşi, prin iuţimea şi pătrunderea spiritului, generaţii şi naţii întregi". Şi, „ca atare, pe orice treaptă istorică s-ar afla un cercetător şi oricât de înarmat ar fi să se întoarcă în timp şi să-l disece pe Shakespeare folosind cele mai recente ustensile, constată că acesta totuşi îi scapă, luându-i-o practic înainte". Aşadar, fără pretenţia descoperirii şi a dezvăluirii unor adevăruri inedite despre epoca, viaţa şi opera lui Shakespeare, Daria Dimiu s-a aşezat modest la scris, iar rezultatul este o lucrare complexă, foarte bine documentată, cu înclinaţie pentru detaliu, trimiteri explicite, de analiză pe texte originale traduse cu atenţie, cu o permanentă zugrăvire a punctului de vedere personal asupra subiectului discutat în fiecare capitol.

Cartea are trei părţi. Prima este dedicată discutării dramaturgiei shakespeariene în contextul societăţii elisabetane, cuprinzând prezentarea condiţiilor istorice şi a vieţii teatrale a epocii, dar şi a lui Shakespeare omul, cu viaţa sa, atât cât se cunoaşte, cu principalele teorii antistratfordiene şi, în special, cu sonetele sale. Cea de-a doua parte cuprinde opera, autoarea alegându-şi drept reper dramatic *Hamlet*, iar cea de-a treia alătură în „Anexe" alte consideraţii personale pe teme, cum ar fi de pildă, „Teoria mimetismului cu aplicaţie în *Hamlet*" sau „Aristotelismul shakespearian". Mulţimea de informaţii pe care le furnizează cartea sunt îmbrăcate într-un stil literar atractiv, degajat, care dezvăluie cititorilor nu doar o cercetătoare atentă, ci şi o bună naratoare. Evenimentele istorisite se înlănţuie şi curg de la sine. Transmite impresiile trăite de ea în Stratford on Avon-ul de astăzi şi reuşeşte, totodată, să te atragă în exerciţiul închipuirii celui din timpul lui Shakespeare.

Fără a se opri la vreun reper spectacologic, rămânând şi făcând apel doar la surse livreşti, cartea Dariei Dimiu propune „nu să recapitulăm ceea ce ştim pe dinafară din liceu, ci să vedem ce putem găsi nou într-o scriere veche, ce ne poate spune despre vremea noastră un autor de dincolo de ţărână şi mai ales cum ne descoperim pe noi înşine într-un ciclu de lucrări pe care vremea le-a păstrat neprăfuite, nedatate, nevetuste".

Daria Dimiu, Shakespeare, înaintaşul nostru, **Editura Aius, Craiova, 2006.**

Constantin PARASCHIVESCU

În ramă și în afara ei

Stan Ghenea scrie un teatru *visual* și de sugestii, incitant până la un punct. Cine s-ar fi gândit la „complexul marginilor" și multitudinea de interpretări ce se pot da unei rame de tablou? Cine ar fi asociat bâlciul actualității cu „noua ordine plastică a lumii"? Pe baza acestei viziuni și a unor astfel de interpretări compune câteva „tablouri" teatrale, din rațiuni pe care personajul său Cupidon le declară, dar nu le aplică: „Evadez în teatru din realitatea asta pe care n-o mai pot stăpâni".

Volumul publicat în 2003 la „Cartea Românească" conține trei piese, dintre care prima îi împrumută titlul: ***Ieșirea din ramă.*** E și cea mai incitantă prin sugestii, pentru că asociază lumea cu o galerie de tablouri ce fixează instantanee de viață, episoade ale memoriei, care, șterse de praf, se însuflețesc și *ies din ramă*. În actul trei, chiar promițător. Prin imaginea propusă: „Bâlciul e exprimat de ramele tablourilor, mai mari, și de personajele acestora, ieșite din ramă, așezate în cadrul ramelor, identice cu personajele piesei". Ca efect optic e ofertant, numai că în desfășurarea jocului nu se fructifică suprapunerea. Sensul însuflețirii e în descifrarea trecutului, în a cărui reconstituire personajele nu se recunosc. "Trebuie să înțelegi că suntem doi bătrâni nebuni, rămași singuri cu o galerie de tablouri în care nu ne regăsim", spune fostul general Romul aghiotantului său. Piesa devine un act de deliberare morală, într-o prelungită criză de conștiință care apasă și sufocă o existență culpabilă. Fostul general a invocat în timpul Celui de-al Doilea Război Mondial participarea la niște manevre, pe care le-a efectuat, însă, într-o aventură pasională cu soția aghiotantului. Propria soție, pictoriță, l-a părăsit, l-a părăsit și aventuriera pe al ei consort și cei doi au rămas, iată, alături, să șteargă tablourile (amintirile?) de praf. Ne încurcăm puțin cu datarea... Dacă cei doi au 70 de ani, cum zice autorul, să credem că au participat la război când aveau numai zece? Și cât avea aghiotantul care zice că a fost și „ofițer la Siguranță"? nu ne-am bate capul cu aste socoteli, dacă nu am recunoaște, în destule aluzii, zilele tranziției de azi și dacă praful îndepărtat de pe tablouri ar dezvălui probleme profunde de destin și interes umanitar. Dar ele se învârt în cerc îngust, amplificând o vină care nu merită atâta atenție. Se urmărește cu oarecare interes deliberarea, dialogul are fluență și tâlc uneori, dar autorul iese din ramă, ca să zic așa, și-și merită reprosul unui personaj din piesă: „ți-ai încifrat universul"!

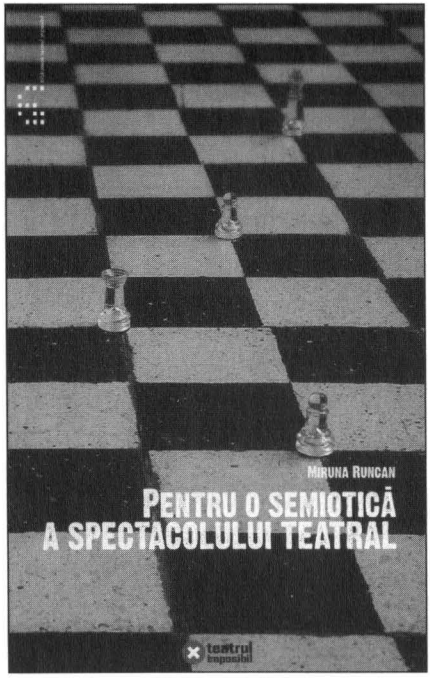
Zeița și Îngerul, din a doua piesă (cu acest titlu), sunt elevi de liceu în clasa a XII-a. și buni prieteni. Un gest de solidară junețe al băiatului, care își cedează camera pentru o oră unui coleg cu o prietenă, devine prilej de reclamație din partea unei vecine excentrice, pentru că juna și-a uitat sutienul în încăpere. E vizată „zeița" și „îngerul" nevinovat se vede în situația de a fi exmatriculat. Dar cine e vecina? O fostă actriță, de patruzeci și cinci de ani, care tot vine pe capul băiatului din îndemnuri erotice și, ratând repetat cauza, se răzbună din gelozie. Cam exagerat. Piesa e un ghem de artificii, cărora autorul le întrevede amăgitoare ecouri de dramă, cum și o recomandă, de altfel. Ceea ce pare bizar de la început, este numele personajelor. De Angelo și Afrodita nu ne mirăm, le mai întâlnim în realitate, cu Ahile avem primele nelămuriri, iar cu profesoara Puțintelu

serioase îndoieli de inspirație. Ce să mai spunem de trinitatea inedită Rima, Arima, Corima?...

Cu *Nemira Tour* ne apropiem de ecourile ironiei mazilene, pe care o și pomenește laolaltă cu ceea ce se numește *stilul Băieșu*. „Ca să știți ce este ironia, citiți-l pe Mazilu. Încercați o aventură somnoroasă și veți mulțumi pe domnii care v-ar citi ca să n-adoarmă" (și pe doamne, nu? îmi vine să întreb, mai ales că sunt majoritare în breasla criticii). O spune prin vocea unui personaj „gonflabil, cu pântecele în luna a noua și cu persoana în evaziune fiscală", Narcis. E produsul megaloman al vremii care aruncă în jocul tranziției făpturi fără scrupule, hrăpărețe, într-o cursă vijelioasă după câștig. Ca el alții, pe care îi șantajează și ei îl șantajează la rândul lor, direct, deghizați sau teatral. Un lanț de farsori într-o mascaradă derizorie. Sunt opt tablouri cu pronunțate linii caricaturale, personaje grotești și miză satirică mai verosimilă. Cu un exces de deghizări și panseuri, totuși, dar, oricum, în „rama" jocului. Ies din ramă excesele vizuale din prima piesă (cu asociații ciudate privind beciul, labirintul și chiar bâlciul), sau logica precară a celei de-a doua. Ca și prețiozități lingvistice, gen „trage-ți plapuma singurătății peste ochi", „De mult am văzut că oglinda dv. trece peste munții și văile textului dramatic și se oprește în neosmârc", „Natura se bucură în scutecele sugestiilor ca un prunc" ș.a.m.d.

Stan Ghenea nu construiește piese, glosează asupra lor. Conștient fiind de rigorile genului. „Dramaturgia nu e ca poezia și nici ca proza. O știe și primarul"...

Promisiune



Numărul mare de evenimente teatrale din ultimele luni, nu au oferit răgazul colaboratorilor noștii să se aplece asupra volumului semnat de Miruna Runcan *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, apărut recent la Editura Dacia în Biblioteca Teatrul Imposibil, mai ales că un asemenea „manual" este „o premieră în spațiul românesc", cum zice însăși autoarea în Cuvântul său înainte.

Îi promitem o cronică pentru numărul de toamnă. (*Redacția*)

S-a încheiat cea de-a III-a ediție a Galei Noilor Generații – Capul de... Regizor, Buzău, 2006.

În cadrul Galei, au avut loc 25 de reprezentații teatrale, la care s-au adăugat concertele din Piața Dacia, de la Lacul Meledic și de la Teatrul „George Ciprian" (cel de închidere), spectacolele pentru copii, susținute în aer liber de către Fundația ABRACADABRA, cele susținute în Centrele de Plasament de către CLINICLOWN România, precum și colocviile și lansările de carte găzduite de Biblioteca Județeană. Cu totul, peste 70 de evenimente, foarte diverse și pentru toate categoriile de public, care au pus orașul în mișcare.

Dar cel mai bine, despre toate câte s-au întâmplat la Buzău în perioada 4–10 iunie 2006, o spun chiar cronicarii:

„Acolo a fost superb! Orașul mi s-a părut încântător, bine îngrijit, curat și foarte... verde. Cât despre Gala... propriu-zisă, ce să vă spun mai întâi? O organizare excepțională!..." (Silvia Kerim – *Cronica Română*, 19 iunie 2006)

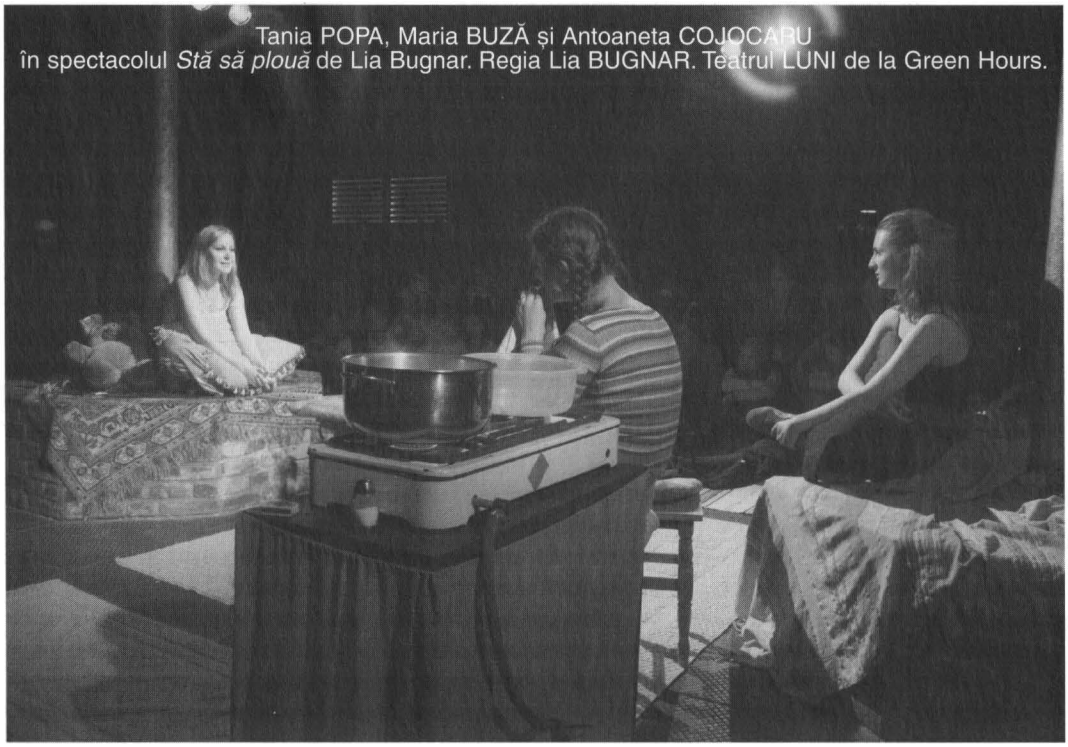
„Acum, la a treia ediție, se poate spune fără greșeală că Festivalul Teatrului „George Ciprian" din Buzău și-a fixat personalitatea în geografia teatrului românesc, s-a ridicat la nivelul ei de vârf și, prin urmare, toți cei îndrituiți (ca să nu zic „obligați" de funcțiile deținute) trebuie să își treacă în agendă solidarizarea și susținerea evenimentului..." (Doru Mareș – *Observator Cultural*, 15–21 iunie 2006)

„Spectatorii buzoieni s-au arătat îndrăgostiți de-a dreptul de povestea țiganilor nomazi de altădată, cu fustele lor colorate, bărbi și lulele, cu ritmurile lor originale. ... *Șatra* a fost un spectacol coregrafic agreabil, plin de poezie, aplaudat, în picioare, minute în șir." (Cristian Ionescu – *Opinia*, 9 iunie 2006)

„O prezență remarcabilă, în seara decernării premiilor Galei Noilor Generații – Capul de... Regizor a fost cea a actriței Tamara Buciuceanu , care a primit Trofeul „Galei..." , ediția a III-a, cu prilejul împlinirii a 54 de ani de teatru." (*Gândul*, 13 iunie 2006)

Elias MUSURET, Irina VELCESCU și Virgil AIOANEI în *Suburbia* de Eric Bogosian. Regia Aurel PALADE. Teatrul de Comedie.

Scenă din spectacolul *După ploaie* de Sergi Belbel.
Regia Dan VASILE. Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov.



Tania POPA, Maria BUZĂ și Antoaneta COJOCARU
în spectacolul *Stă să plouă* de Lia Bugnar. Regia Lia BUGNAR. Teatrul LUNI de la Green Hours.

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC, din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur
de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și
Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat*
de Doina Papp

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui
ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu
MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

ESEURI, CRONICI,
ÎNSEMNĂRI TEATRALE
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale
de Cristina Dumitrescu

DRAMATURGIE DE AZI
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol
contemporan
(volum realizat de
Ioana Anghel și Andreea Dumitru)

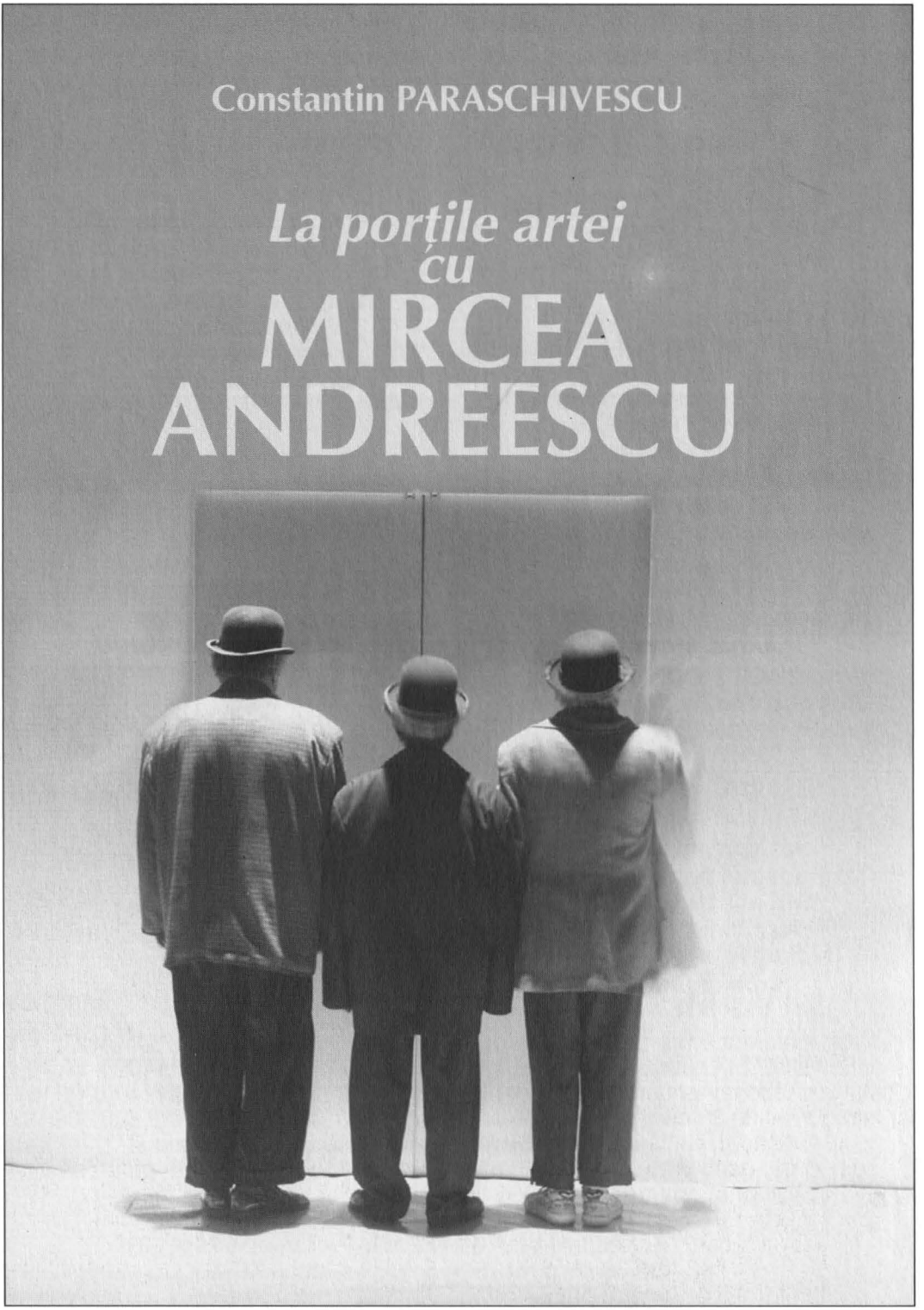
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 RON (400.000 lei), iar întregul set de **23 cărți apărute** poate fi procurat cu doar 280 RON (2.800.000 lei).

Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați, pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

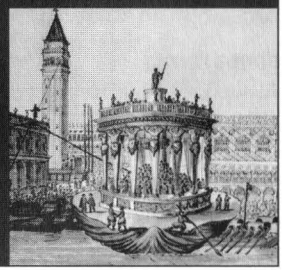
Constantin PARASCHIVESCU

La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU



Cătălina Buzoianu

MNEMOSINA, bunica lui Orfeu



Cristina Dumitrescu

CRONICI TEATRALE
(1990–1998)

Camil Petrescu

ÎNSEMNĂRI TEATRALE
(1913–1926)
vol. I

Camil Petrescu

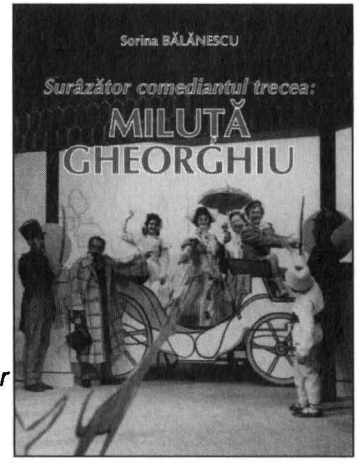
ÎNSEMNĂRI TEATRALE
vol. II
(1928–1937)

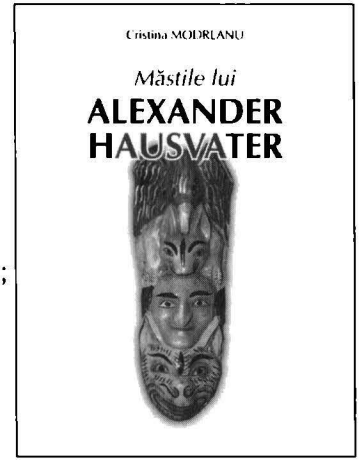
SUMAR

1 Anul Bertolt Brecht
2 *Bertolt Brecht. Poemele exilului* de George Banu, traducere din limba franceză: Delia Voicu;
10 *Întâlnire cu Bertolt Brecht* de Giorgio Strehler, traducere de Ioana Anghel;
13 *Brecht, în particular* de Hans Winge, traducere de Irina Ionescu;
19 *Bertolt Brecht și-ai săi detractori* de Brigitte Pätzold, traducere de Ioana Anghel;
24 *Brecht în România.*

32 Festivaluri, gale
CLUJ
32 *Nouă zile de teatru pe Tema Harag...* de Antoaneta Iordache;
36 *Actualitatea lui Harag* de Liana Ornea;
38 Tompa Gábor: *Disperarea beckettiană, ultima formă de speranță,* interviu de Crenguța Manea;
44 Helmut Stürmer: *„Micile trucuri scenografice care, adunate laolaltă, fac o lume",* interviu de Andreea Dumitru.
CRAIOVA–BUCUREȘTI,
56 *Cum l-am visat pe Shakespeare...* de David Esrig;
59 *Sărbătorindu-l pe Shakespeare* de Stanley Wells, traducere de Irina Ionescu;
61 *Shakespeare la București* de Adrian Mihalache;
62 *Pe aripile timpului* de Adrian Mihalache;
64 *Visul lui Korsunovas* de Ionuț Sociu;
68 *Shakespeare via Céline* de Andreea Dumitru *(Troilus și Cresida* de Shakespeare – Teatrul „Katona József" din Budapesta);
70 Zsámbéki Gábor: *„Lumea crede că a invita un regizor bun, străin, faimos rezolvă totul",* interviu de Andreea Dumitru.
CHIȘINĂU
74 *Chișinău: BITEI* de Mircea Ghițulescu;
77 Petru Vutcărău: *„Cel mai important lucru, în Festival, este exercițiul comunicării",* interviu de Oana Borș;
84 Yumiko Tsuji: *„Actorul trebuie să descopere ceea ce omul ascunde,* interviu de Oana Borș.
SIBIU
87 *Un burg în carnaval* de Adrian Mihalache;
92 *La Sibiu, în mai* de Crenguța Manea;
95 *Spectacole-lectură la FITS* de Mircea Morariu;
97 *Teatrul LUNI de la GREEN HOURS* de Mircea Morariu;
99 *La început a fost sfârșitul...* de Mircea Morariu *(Banchetul sau Calea spre Momfa,* spectacol pe texte de Ioan Es. Pop și Ion Mureșan – Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Muzeul Literaturii Române din București);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





102 *Gunoieri și infideli* de Mircea Morariu *(Gunoierul* de Mimi Cornel Brănescu – Teatrul *Joint* din Brașov);
104 *Spaimele și speranța așteptării* de Crenguța Manea *(Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett – Athanor Theatre und Fachakademie München und Burghausen; *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett – Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu);
107 *Godot regăsit. O repetiție cu David Esrig* de Andreea Dumitru;
110 *Lumea ca un balamuc* de Ion Parhon *(Henrik Hamlet Hospital* – Studium Teatralne din Polonia);
111 *Cinci filme într-un act de cultură* de Ion Parhon;
112 *Tineri scenografi* de Adriana Raicu;
115 *Jean-Guy Lecat, o carieră „en marche"* de Andreea Dumitru;
123 *Actori și regizori, iubiri exemplare* de Andreea Dumitru;
125 *„Cum să ucizi un actor prost" sau manifestul lui Zholdak* de Andreea Dumitru.

BUZĂU

129 *Capul de... Regizor. În loc de interviu, cu Răzvan Dincă* de Maria Sârbu.

SFÂNTU GHEORGHE

132 *Alternativa teatrului alternativ* de Mircea Ghițulescu;
134 *„Ma-Ma-Magritte"* de Mircea Ghițulescu *(MaMaMagritte.* Adaptare după *Viața pe un peron* de Octavian Paler – Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe).

BAIA MARE

136 *Al paisprezecelea Atelier* de Radu Macrinici;
138 *Festivalul Internațional de Teatru ATELIER* de Ioana Moldovan.

BUCUREȘTI

143 *Uși Deschise la Facultatea de Teatru* de Ionuț Sociu;
145 *Premiile Galei Absolvenților* (comunicat de presă);
147 *George Banu pe scena de la Casandra* de Nicolae Prelipceanu;
149 *Mentorul cu chip shakespearian* de Delia Voicu;
150 George Banu – *Curriculum vitae.*

153 Eseu

153 *Dramaturgia „de baracă"* (articol de dicționar) de Visky András, traducere de George Volceanov;
157 *Tangoul ca poetică a atingerii* de Gina Șerbănescu
160 *Teatrul și multimedia sau HABARNAM și prietenii lui virtuali* de Ionuț Sociu.

164 Programe

164 *ARTE – Odeon, American–Romanian Theatre Exchange* de Ioana Moldovan;
167 John Clinton Eisner: *„Teatrul este locul în care ți se arată urâciunea"*, interviu de Tamara Susoi;
171 Randy Gener: *„Dacă îmi place o piesă, îmi spun că mi-aș fi dorit să o fi scris eu"*, interviu de Tamara Susoi.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

175 Spectacole

BUCUREŞTI

175 *Eveniment* de Florica Ichim *(Elizaveta Bam* de Daniil Harms – Teatrul „Bulandra");

178 *Experimentul Bam* de Oltea Şerban-Pârâu *(Elizaveta Bam* de Daniil Harms – Teatrul „Bulandra");

179 Crina Mureşan: *„Simt, când sunt pe scenă, că realitatea, lumea dispare",* interviu de Tamara Susoi;

...şi contra

184 *Act pur de narcisism* de Liviu Ornea *(Elizaveta Bam* de Daniil Harms – Teatrul „Bulandra");

186 *O comedie albă sau triumful decorului* de Mircea Ghiţulescu *(Triumful dragostei* de Pierre Marivaux – Teatrul „Bulandra");

190 *Un menuet de Mozart* de Mircea Ghiţulescu *(Baronul Münchhausen* după Erich Raspe – Teatrul Ţăndărică);

191 *Sclipiri tinereşti* de Constantin Paraschivescu (*Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec; *Déjà-vu* după Ion Băieşu, Ana Ripka Rus; *subUrbia* de Eric Bogosian); *[o staţie...]* de Peca Ştefan – Teatrul de Comedie);

194 *De la Borges la Mazilu* de Luminiţa Vartolomei *(Un tango mas.* Libretul, coregrafia şi coloana sonoră: Răzvan Mazilu – Teatrul Odeon);

195 *Tangoul şi regândirea paşilor* de Gina Şerbănescu *(Un tango mas.* Libretul, coregrafia şi coloana sonoră: Răzvan Mazilu – Teatrul Odeon);

197 *Anamneza ritmurilor* de Gina Şerbănescu (prima întâlnire din cadrul Proiectului „Sertar" al CND Bucureşti);

FOCŞANI

199 *Naraţiune scenică* de Constantin Paraschivescu *(Femeia din manuscris* de Lia Bugnar – Teatrul Municipal „Maior Gheorghe Pastia");

CONSTANŢA

200 *Fascinaţie la malul mării* de Constantin Paraschivescu *(Şatra,* adaptare scenică de Beatrice Rancea şi András Demeter – Teatrul Naţional Constanţa, Compania „Fantasio");

203 *Naţionalul constănţean „îşi caută" identitatea* de Ion Parhon *(Spălăm copilul sau facem altul?* de Christopher Durang – Teatrul Naţional din Constanţa, Compania „Ovidius"; *Dulceamar,* după o idee de Mara Bozoki şi Zsolt Khell – Teatrul Naţional din Constanţa, Compania „Fantasio");

TÂRGOVIŞTE

206 *Ludicul ca ... o bombă!* de Ion Parhon *(Martorii sau Mica noastră stabilitate,* de Tadeusz Rózewicz – Teatrul „Tony Bulandra");

RÂMNICU VÂLCEA

207 *În ţara minunilor* de Ion Parhon *(Alice în ţara minunilor,* după Lewis Carroll – Teatrul „Anton Pann");

REŞIŢA

209 *Un spectacol printre altele!* de Marinela Ţepuş *(Năbădăile iubirii* de Jiři Menzel – Teatrul „G.A. Petculescu");

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru sau

VIRGINIA ITTA MARCU

Conversaţie în şase acte cu

TOMPA GÁBOR

Doina Papp

Un destin spulberat

DAN MICU

BRAŞOV

211 *Două profesii distincte* de Marinela Ţepuş *(Doi pe un balansoar* de William Gibson – Teatrul „Sică Alexandrescu");

CLUJ–SIBIU

213 *„Dac-ai învăţat să mori, e musai să mori!"* de Elisabeta POP *(Banchetul sau Drumul spre Momfa, spectacol* pe texte de Ioan Es. Pop şi Ion Mureşan – Teatrul Naţional din Cluj, Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Muzeul Literaturii Române din Bucureşti);

ORADEA

216 *13 – adică treisprezece spectatori norocoşi...* de Elisabeta Pop *(A halál és a lányka/ Fecioara şi moartea* de Ariel Dorfmann – Teatrul de Stat, Trupa Szigligeti");

218 *„Dă-mi, te rog, mai repede o palmă... Vreau să joc!"* de Elisabeta Pop *(Cel care primeşte palme* de Leonid Andreev – Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");

221 *Spumoasă, sprinţară şi vioaie* de Elisabeta Pop *(Jocuri erotice cu mortul in balcon* şi *Miniştrii calcă strâmb* de Ray Cooney – Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");

TIMIŞOARA

223 *Epicul brechtian în infernul imaginii* de Ion Jurca Rovina *(Opera de trei parale (Die Dreigroschenoper)* de Bertolt Brecht – Teatrul de Stat German);

226 *Existenţă marginalizată* de Ion Jurca Rovina *(Krum,* de Hanoch Levin – Teatrul Naţional Timişoara);

IAŞI

228 *Cu piesa ştiută de-acasă* de Oltiţa Cîntec *(O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, spectacol de pantomimă – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri");

230 *O noapte ceva mai liniştită* de Ruxandra Anton *(O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri")

GALAŢI

231 *Despre infernul urii* de Ruxandra Anton *(Paraziţii* de Marius von Mayenburg – Teatrul „Fani Tardini");

SFÂNTU GHEORGHE

233 *O tragedie a manipulării* de Ion Cazaban *(Macbeth* de W. Shakespeare – Teatrul „Tamási Áron");

PETROŞANI

236 *Trei, Doamne, şi toţi trei...* de Simona Burtea *(3 Mecs?* după *Cameristele* de Jean Genet – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu");

237 *Cameriste...profesioniste!* de Simona Burtea *(3Dames* după *Cameristele* de Jean Genet – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu").

MUZEUL LITERATURII ROMÂNE

238 *Trei nopţi cu Madox – „Vezi duhul sfânt făcut sensibil?"* de Liviu Ornea *(Trei nopţi cu Madox* de Matei Vişniec – Muzeul Literaturii Române şi ARCUB).

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 7–8–9/2006
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com
teatrul_azi@yahoo.com

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

OPERĂ
240 *Eu țin cu Uriașul!* de Luminița Vartolomei *(Motanul încălțat.* Muzica: Cornel Trăilescu. Libretul: Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva, după Charles Perrault – Opera Națională din București);
241 *Urmașii Floriei Capsali* de Luminița Vartolomei *Recital de balet susținut de elevii Liceului de Coregrafie „Floria Capsali"* – Opera Națională din București).
245 **Noi în lume**
245 *Trei premii pentru „Woyzeck";*
246 *Țăndărică pe alte meridiane.*
247 **Din lume**
247 *Trei seri la Wiener Festwochen...* de Gheorghe Miletineanu;
252 ...și *patru seri la Burgtheater* de Gheorghe Miletineanu;
255 *Jurnal teatral polonez* de Doina Papp;
259 *Cultura de lângă noi* de Marinela Țepuș;
261 *În căutarea „teatrului de artă"* de Cătălina Panaitescu.
264 **Varia**
264 *Către Redacția revistei TEATRUL AZI;*
265 *Teatrul Masca ne anunță...;*
266 *Mare succes, mare!*
268 **Cartea de teatru**
268 *Viața ca artă* de Adrian Mihalache *(O biografie* de Andrei Șerban);
270 *Istorie teatrală arădeană* de Mircea Morariu *(Transilvania și teatrul arădean până la Marea Unire* de Lizica Mihuț);
272 *Intransigentul, sentimentalul* de Mircea Morariu *(Jurnalul de drum al unui critic teatral* de Valentin Silvestru);
274 *Dramaturgia ființelor incerte* de Mircea Morariu *(3 x Jonas Gardell – Teatru.* Selecție și traducere din limba suedeză de Carmen Vioreanu);
277 *Răspunzând nevoii de altceva* de Mircea Morariu *(Cinci poeme dramatice* de Octavian Soviany);
279 *Shakespeare „al nostru"* de Alina Mang *(Shakespeare, înaintașul nostru* de Daria Dimiu);
281 *În ramă și în afara ei* de Constantin Paraschivescu *(Ieșirea din ramă* de Stan Ghenea);
282 *Promisiune*
283 **S-a încheiat cea de-a III-a ediție a Galei Noilor Generații – Capul de... Regizor, Buzău, 2006.**

Cop. I: CRINA MUREȘAN în spectacolul *Elizaveta Bam* de Daniil Harms. Foto: Pascal Pamfil.
Cop. II: RĂZVAN MAZILU și MONICA PETRICĂ în spectacolul *Un tango mas,* de Răzvan Mazilu. Foto: Mihaela Marin.
Cop. III: VLAD IVANOV și CRINA MUREȘAN în spectacolul *Elizaveta Bam* de Daniil Harms. Foto: Pascal Pamfil.
Cop. IV: EMIL BOROGHINĂ, inițiatorul și directorul Festivalului Internațional Shakespeare, Craiova.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor

Tehnoredactare computerizată: Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini: Carmen PETRESCU

TIPAR: VIZUAL-GRAPH